

**Santa María la Real, Sangüesa (Navarra)**

**Die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im  
12. Jahrhundert**

**Rezeptor, Katalysator, Innovator?**

Dissertation



zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae  
(Dr. phil)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III  
der Humboldt-Universität zu Berlin  
von

Beatrix Müller  
2. 8. 1964, Freiburg im Brsg.

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr. Hans Meyer

Dekanin der Philosophischen Fakultät III  
Prof. Dr. Christina v. Braun

Gutachter:

1. Prof. Dr. Horst Bredekamp
2. Prof. Dr. Bruno Reudenbach

Tag der mündlichen Prüfung: 22. 09. 97

## **Zusammenfassung:**

Bislang gab es keine detaillierte Untersuchung der umfangreichen Bauplastik der Kirche Santa María la Real in Sangüesa, obwohl es sich um einen der für die Entwicklung der spätromanischen Skulptur Nordspaniens wichtigsten Komplexe des 12. Jahrhunderts handelt. Die Arbeit versucht, diese Forschungslücke zu schließen. Grundlage der Analyse und gleichzeitig

Bestandsaufnahme ist ein Katalog, der die gesamte Bauplastik (360 Einzelskulpturen) und rund 40 Vergleichsbeispiele erfaßt. Mittels einer detaillierten Stilanalyse wurden stilistische und ikonographische Ordnungsprinzipien aus dem scheinbaren Durcheinander herausgearbeitet. Von dieser Grundlage aus konnten mehrere Skulpturenkomplexe Nordspaniens zueinander in Beziehung gesetzt werden. Nur Sangüesa vereint Skulpturen aus mindestens drei anderen Zentren und führt gleichzeitig neue Elemente - wie die Gewändefiguren Chartreser Prägung - ein. Das gesamte Spektrum der Bauplastik Navarras und Aragóns zwischen etwa 1130 und 1170 läßt sich daran ablesen. Als einziges Beispiel einer solchen Syntheseleistung in Nordspanien ist Sangüesa Rezeptor, Katalysator und Innovator zugleich.

Das Tympanon Santa Marías zeigt die einzige erhaltene explizite Darstellung des jüngsten Gerichts einer nordspanischen Kirche des 12. Jahrhunderts. Vieles spricht dafür, daß auf Portalen entlang des Camino de Santiago eine inhaltliche Verbindungslinie zu ziehen ist von den furchteinflößenden Darstellungen in Frankreich über die auf wenige Elemente reduzierte Illustration des Weltgerichts in Sangüesa bis hin zu dem versöhnenden Christus im Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Compostela. Die vorliegende Analyse erweist die spanische Bauplastik als eine eigenständige, innovative und hochqualitative Skulptur.

## **Stichwörter:**

Romanik, Bauplastik, Pilgerweg, Jüngstes Gericht

**Abstract:**

Santa María la Real, Sangüesa (Navarra)

The architectural sculpture of Santa Marías and 12th century sculpture in Navarre and Aragón  
Receptor, catalysator, innovator?

Beyond any doubt, Santa María la Real of Sangüesa is one of the most important sculptural complexes of 12th century Romanesque sculpture in Northern Spain. Nevertheless no detailed analysis of the rich sculpture of the main portal and the capitals in the interior of the church has hitherto been made. This is the first time a thesis tries to set up a catalogue and to present an analysis of the 360 different sculptures and to compare them with 40 examples of other places. In a specific and detailed analysis out of the enormous variety of sculptures some important stylistic and iconographic categories can be brought out allowing to establish the relationship between Sangüesa and other important monumental sculptural complexes in Northern Spain. Thus one can prove that only Sangüesa combines sculptures from at least three different centres of Romanesque art in Northern Spain; and - what is more - the Sangüesa masters have introduced new elements like the column statues of Chartres style. In Sangüesa the whole spectre of monumental sculpture in Navarre and Aragón between 1130 and 1170 is well represented. Santa María la Real is, therefore, a unique example of such a synthesis and can be regarded as a receptor, catalysator and innovator as well. The Sangüesan tympanum shows the only existing explicit illustration of the Last Judgement in a church of 12th century Spain. One may argue that a continuous iconographic program exists on portals along the Camino de Santiago: starting with the frightening representations in France passing by the reduced illustration of the Last Judgement in Sangüesa up to the reconciling Christ of the Pórtico de la Gloria of the Cathedral in Compostela. The thesis proves the high and innovative quality, and in particular, the originality of Spanish architectural sculpture of the period.

**Keywords:**

romanesque art, architectural sculpture, pilgrimage road, Last Judgement

**Santa María la Real, Sangüesa (Navarra)**

**Die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im  
12. Jahrhundert**

**Rezeptor, Katalysator, Innovator?**

**Band I.**

**Hauptteil**



# INHALTSVERZEICHNIS

## Band I

<b>I. EINFÜHRUNG</b>	<b>1</b>
1. Vorwort	1
2. Technische Hinweise zur Identifikation	5
3. Forschungsstand	10
3.1. Die romanische Bauplastik Spaniens	10
3.2. Die romanische Bauplastik Navarras, Aragóns und die Skulpturen von Santa María la Real, Sangüesa	15
4. Die Stadt Sangüesa	20
5. Santa María la Real, Sangüesa	24
5.1. Architektur	24
5.2. Die Bauplastik	28
5.3. Restaurierungsbericht	33
<b>II. STILANALYSE</b>	<b>40</b>
1. Vom Tympanon zu den Gewändekapiteln (Stilgruppe A)	41
1.1. Vergleichsbeispiele	42
a. Die Kapitelle aus der Apsis von San Martín, Uncastillo (Aragón)	42
b. Der Sarkophag der Doña Blanca von Nájera (Rioja)	44
c. Vergleich	45
2. Die Gewändefiguren (Stilgruppe B)	52
2.1. Vergleichsbeispiele in Frankreich	57
a. Das Königsportal der Kathedrale von Chartres	57
b. Die Gewändefigur des Westportals von Saint-Lazare, Avallon	65
c. Die Trumeaufigur und die Gewändefiguren des Westportals von Saint-Loup-de-Naud (Ile-de-France)	68
d. Die Skulpturen des Grabmals von Saint-Lazare, Autun	69
2.2. Vergleichsbeispiele in Spanien	72
a. Die Säulenfiguren in der Apsis von San Martín, Uncastillo (Aragón)	72
b. Die Gewändefiguren von San Esteban in Sos del Rey Católico (Aragón)	78
c. Die Gewändefiguren von San Martín in Segovia (Kastilien)	84
d. Die Säulenfiguren der ehemaligen Klosterkirche Santa María von Carracedo (Kastilien)	86
e. Die Gewändefiguren des Westportals von San Vicente in Avila (Kastilien) und die Säulenfiguren der Cámara Santa der Kathedrale von Oviedo (Asturien)	87
2.3. Die Sangüesaner Gewändefiguren und die erhaltenen Säulenfiguren in Spanien - Versuch einer Einordnung	91
2.3.a Die Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (Galicien) und die Sangüesaner Gewändefiguren	91
2.3.b Nachfolgewerke des Pórtico de la Gloria in Galicien und Kastilien	94
2.3.c Überlegungen zur Herkunft und Genese der spanischen Gewändefiguren aus spanischen Traditionen	98
3. Vom Tympanon zu den Gewändefiguren - Arbeit von einer Hand	101
3.1. Leodegarius - Hauptmeister von Sangüesa, Nájera und Uncastillo (San Martín)	107
4. Das Obere Apostolado (Stilgruppe C)	109
4.1. Vergleichsbeispiele	111
a. Die Kapitelle des Kreuzgangs von San Juan de la Peña (Aragón)	111
b. Die Bauplastik der Santiagokirche von Agüero (Aragón)	112
c. Vergleich	112
4.2. Kopie und Vorbild in dem Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña"	125

<b>5. Fünf Kapitelle im Apsidenbereich (Stilgruppe D)</b>	128
5.1. Vergleichsbeispiele	129
a. Die Bauplastik von Santa María, Uncastillo (Aragón)	129
b. Das Westportal der Kirche San Martín in San Martín de Unx (Navarra)	136
c. Zwei Apsidenkapitelle aus San Esteban in Sos del Rey Católico (Aragón)	138
d. Das ehemalige Westportal von San Miguel, Uncastillo (Aragón, heute Boston)	139
e. Die Bauplastik von San Lorenzo, Uncastillo (Aragón)	142
f. Ein Fensterkapitell aus San Martín, Uncastillo (Aragón)	143
g. Die Bauplastik der Ermita San Pedro ad Vincula von Echano (Olóriz, Navarra)	145
h. Der Taufstein aus San Martín de Unx und der Türsturz von Santa María, Sangüesa	146
<b>6. Figürliche und vegetabile Kapitelle im Apsideninnern (Stilgruppe E)</b>	150
6.1. Motivvergleich	153
a. Vogelharpyien (IA32, Abb.523, 524)	153
b. Greifen (IAn, Abb.546)	155
c. Löwen in Ranken (IA31 und IA26, Abb.551)	156
d. Vegetabile Kapitelle	156
e. Die Apsidengestaltung	157
<b>6.2. Die Rezeption der Kathedrale von Jaca und anderer Werkkomplexe des 11.Jhs. in Navarra Anfang des 12.Jhs.</b>	161
<b>7. Sangüesa - das Nebeneinander von vier verschiedenen Stillagen</b>	165
<b>III. DIE FASSADE ALS GANZES</b>	173
1. Zwei Portale in einem? - Rekonstruktionsversuch des ehemaligen West- und Südportals Santa Marías	173
2. Der Sangüesener Türsturz und der Türsturz des Königsportals der Kathedrale von Chartres	179
3. Der Sangüesener Türsturz und das "Crosby-Relief" aus Saint-Denis	180
4. Das Obere Apostolado und die Fassade von Notre-Dame-la-Grande, Poitiers	183
5. Die verschiedenen Fassaden- und Portallösungen Nordspaniens	186
<b>IV. DATIERUNGSVORSCHLÄGE, VERSUCH EINER RELATIVEN CHRONOLOGIE</b>	192
<b>V. "LEODEGARIUS ME FECIT" - KÜNSTLERINSCHRIFTEN IM 12.JH.</b>	195
<b>VI. IKONOGRAPHIE</b>	199
1. Die endzeitliche Wiederkehr Christi zum Gericht	199
2. Vom Zeichen zur narrativen Darstellung	209
3. Vom strengen Richter zum versöhnenden Gottessohn	222
<b>VII. SCHLUSSBETRACHTUNGEN</b>	230
<b>VIII. LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS</b>	

# I. EINFÜHRUNG

## 1. Vorwort

In Nordspanien entstanden in der Hoch- und Spätromanik eine Fülle grandioser Skulpturenensembles. Sie sind bislang weder im Zusammenhang noch in ihrem Verhältnis zur internationalen Entwicklung so untersucht worden, wie dies für vergleichbare Komplexe in Frankreich oder Italien selbstverständlich ist. Die mittelalterliche Skulptur Nordspaniens beginnt erst langsam ins Blickfeld und ins Bewußtsein der Kunstgeschichte zu rücken. Die seit dem 19.Jh. vorherrschende Einschätzung der spanischen Romanik als epigonale, vollkommen von Frankreich abhängende Kunst hatte deren gründliche Erforschung verspätet oder sogar verhindert. Erst allmählich gewinnt sie einen eigenständigen und z.T. einzigartigen Stellenwert.

Die Hauptkirche von Sangüesa, Santa María la Real, in der Region Navarra im Nordosten der iberischen Halbinsel gelegen, ist eines der markanten Zentren der spanischen Spätromanik. Ihre Bauplastik bildet einen der umfangreichsten und für die Entwicklung der Skulptur Nordspaniens wichtigsten Komplexe des 12.Jhs. Zwar fehlt Sangüesa in keiner Übersichtsdarstellung zur romanischen Plastik Spaniens, aber bis heute gibt es keine gründliche Untersuchung, die sich in der nötigen Ausführlichkeit mit der Bauplastik der navarresischen Kirche beschäftigt.

Santa María wird zunächst geographisch als Station auf einer Nebenstrecke des berühmten Pilgerwegs nach Santiago de Compostela und in das Stadtgefüge Sangüesas eingeordnet. Sodann werden ihre Architektur und Bauplastik vorgestellt und die bislang noch nicht dokumentierten Restaurierungsarbeiten rekonstruiert, um den Originalbestand der Skulptur von den modernen Hinzufügungen unterscheiden zu können.

Die Bauplastik Santa Marías konzentriert sich am Südportal und im Apsidenbereich. Der erste Eindruck des Portals ist überwältigend: Jeder Teil der hochrechteckigen Fassade ist mit Skulpturen unterschiedlicher Größe, Form und unterschiedlichen Stils übersät (Abb.21-23). Scheinbar ohne innere Verbindung oder äußeren Rahmen besiedeln Einzelfiguren und Reliefs dicht an dicht die gesamte Fläche.

In dem dreifach abgetreppten Gewände stehen sechs beinahe lebensgroße Figuren, die in einigem Abstand von sechs Kapitellen bekrönt werden. Zwischen den mit Figuren besetzten Säulen sind in die konkav eingewölbten Kanten des Gewändes auf jeder Seite drei schmalere Säulchen eingestellt, die z.T. ornamental verziert sind. Tympanon und Türsturz, gestützt auf zwei Konsolfiguren, sind auf der gesamten Fläche mit Figuren ausgestaltet und werden von fünf ungewöhnlich breit gespannten, figürlich besetzten Archivolten eingefasst, die einen angespitzten Bogen bilden und durch Ornamentbänder voneinander abgesetzt werden.

Oberhalb des Archivoltenbogens schließt ein horizontal auf ganzer Portalbreite verlaufendes Gesims den kompakten unteren Portalteil ab, so daß sich seitlich der Archivolten Zwickelfelder ergeben. Auch diese sind dicht mit Skulpturen belegt, die in etwa der Größe nach in Reihen übereinander geordnet sind. Über dem unteren Portalkörper, der aus Tympanon, Türsturz, Archivolten, Zwickel und Gewände besteht, folgen zwei Reihen von großen Arkaden, unter denen gleichmäßig verteilt, vierzehn Figuren stehen. In der Mitte der oberen Arkadenreihe ist ein Querrechteck umschrieben, in dem fünf Figuren plaziert sind. Neun Konsolfiguren sitzen unmittelbar unter dem Dachgesims und bilden den oberen Abschluß der Anlage. Das Portal wird auf seiner gesamten Höhe von massiven Pfeilern eingefaßt, in die ebenfalls Skulpturen eingelassen worden sind. Die Gesimsbänder, die die Portalteile voneinander absetzen, laufen seitlich über die Pfeiler hinweg, so daß sie diese umklammern.

Die Literatur zur spanischen Bauplastik des 12.Jhs. wird von einem vereinheitlichten Ganzheitsdenken bestimmt, das der Komplexität des Gegenstands nicht entspricht. Um Entstehung, Entwicklung und Verbreitung der romanischen Skulptur Spaniens dem Baubestand adäquat nachzeichnen und beurteilen zu können, muß zunächst das vorherrschende Einheitsbild aufgebrochen werden. Diesem Bild liegt nicht eine genaue Analyse und schlüssige Interpretation des Baubestands zugrunde, sondern der inherente Wunsch nach Ordnung, der in Meisterzuschreibungen und scheinbar klaren Entwicklungslinien seinen Ausdruck findet. Diese Herangehensweise, die ein imaginäres Idealbild voraussetzt, muß notgedrungen in eine Sackgasse führen, da die erhaltenen Werke bei genauer Betrachtung exakt das Gegenteil bezeugen. Dem vereinfachenden Wunschbild steht eine zuweilen zur Verzweiflung treibende Komplexität des Gegenstands gegenüber. Die Vielfalt und Fülle der Erscheinungen wird in der Literatur vielfach einfach übersehen oder ignoriert. Anhand einer einzigen Skulptur läßt sich jedoch die Komplexität von Ursprung, Entstehung, Entwicklung und Verbreitung eines ganzen Skulpturenensembles aufzeigen. Für ein Bauwerk ist nicht nur ein Bildhauer oder eine Werkstatt festzumachen, sondern es muß vielmehr von der engsten Zusammenarbeit mehrerer Künstler selbst an einer Einzelskulptur ausgegangen werden. Die vorhandenen Skulpturen sprechen von einem permanenten Kopieren, Kombinieren und Variieren verschiedener Motive. Die Vorstellung von individuellen Meistern bzw. Werkstätten, denen ein klar bestimmtes Oeuvre zugeordnet werden kann, muß befragt werden.

Zunächst werden die Skulpturen Santa Marías sowie die Skulpturen der wichtigsten Bezugssysteme in Navarra und Aragón vorgestellt und untersucht. Für die Bauplastik Sangüesas<sup>1</sup> und dreier Skulpturenkomplexe, die für die Analyse von besonderer Bedeutung sind, wurde die Form eines alle Skulpturen umfassenden Katalogs gewählt, da dies die kürzeste und am schnellsten zugängliche Erfassung und Aufbereitung des Materials ist. Auf diese Weise werden die Skulpturen Santa Marías, Sangüesa, die Reliefs des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera (Rioja) sowie die Bauplastik der Kirchen San Martín und Santa María

<sup>1</sup> Wenn verkürzend von der Bauplastik Sangüesas die Rede ist, ist immer die Bauplastik der Hauptkirche des Ortes, Santa María la Real, gemeint.

in Uncastillo (Aragón) bearbeitet. Die übrigen Skulpturenensembles, die als Vergleichskomplexe für die Analyse herangezogen werden, sind in Form von Schaubildern und erläuternden Legenden erfaßt.

Der Katalog Sangüesas, der alle Skulpturen des Portals sowie die Kapitelle an den Apsiden außen und im Innern umfaßt, bildet die Grundlage der Analyse. Er ist außerdem eine Bestandsaufnahme der Skulpturen und deren Erhaltungszustands im Jahre 1996, die angesichts des rapiden Verfalls der Bauplastik eine notwendige Dokumentation darstellt.

Ausgangspunkt der Stilanalyse soll die Frage nach möglichen Ordnungsprinzipien in dem scheinbar willkürlich, ohne Verbindung zusammengestellten Skulpturenfeld des Südportals Santa Marías sein. Zu untersuchen ist, ob sich einige Skulpturen aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zu Gruppen zusammenschließen lassen. Zu diesem Zweck werden die Einzelskulpturen nach bestimmten Stilmerkmalen (Stilkriterien) abgefragt und in fünf Stilgruppen unterteilt. Die Stilmerkmale werden indessen nicht allein für die Skulpturengruppen Sangüesas herausgestellt, sondern zusammen mit den Vergleichskomplexen untersucht, die der jeweiligen Stilgruppe Sangüesas ähneln. Auf diese Weise wird die Bauplastik Sangüesas mit zahlreichen Skulpturenkomplexen Nordspaniens sowie Frankreichs verglichen. Nach dem Vergleich kann das Beziehungsverhältnis genau definiert werden. Es soll bestimmt werden, welcher Komplex das Vorbild ist, welcher die Kopie und welche Skulpturen lediglich als grobe Orientierung gedient haben. Diese Vergleichsanalyse soll ein Netz von Abhängigkeiten, Bezügen und gegenseitigen Beziehungsverhältnissen deutlich machen, das den Großteil der Bauplastik Navarras und Aragóns im 12.Jh. umfaßt. Die auf diese Weise untersuchten Komplexe lassen sich zudem in eine durch die Stilanalyse fundierte relative Chronologie stellen.

Die Gewändefiguren Santa Marías werfen als skulpturale Sonderform weitreichende Fragen auf. An sie sind in besonderem Maße Überlegungen der Epochendefinition und der Epochenschwelle geknüpft. Sangüesa steht für jene Spätphase der spanischen Romanik am Ende des 12.Jhs., die meist mit wenig glücklichen Begriffen wie *tardorrománico*, Spätromanik oder *protogótico*, Frühgotik, bezeichnet wird. Es spricht vieles für die Annahme, daß das Portal von Sangüesa das entscheidende Ensemble im Übergang von der Spätromanik zu jener frühen Gotik darstellt, wie sie Chartres repräsentiert.

Auf der Basis der durch die Stilanalyse gewonnenen Kenntnis der Bauplastik Santa Marías sind Überlegungen zu einer Rekonstruktion des Portals bzw. der Portale von Sangüesa möglich. Auch hierbei wird die Frage nach der Einordnung des Sangüesener Portals in die Reihe der erhaltenen Fassaden Spaniens und Frankreichs zu stellen sein. Es soll untersucht werden, inwieweit auf spanische Traditionen und Formen zurückgegriffen wurde, ob man sich stärker an

französischen Fassaden orientiert hat oder ob eventuell Elemente aus beiden Einflußsphären kombiniert worden sind.

Die Arbeit fragt desweiteren danach, ob es spezifische Eigenschaften der spanischen Bauplastik des 12.Jhs. gibt, die sie von der zeitgleichen französischen Bauplastik und von der spanischen Skulptur des 11.Jhs. abheben. Die Analyse soll Hinweise auf Wege und Mittel der Stilentwicklung, der Stilverbreitung sowie des Austausches von Formen und Inhalten geben. Sie soll die Art des Kontaktes, das Neben- und Miteinander, die Verschmelzung und Abgrenzung deutlich machen.

Ausgehend von einer Inschrift an der mittleren Figur im linken Gewände Santa Marías, die namentlich den leitenden Meister, Leodegarius, erwähnt, werden Überlegungen zu dem Phänomen der Künstlerinschrift in der romanischen Bauplastik angestellt. Die Inschrift wird befragt nach den in ihr implizierten Aussagen über die Selbsteinschätzung des Steinmetzen sowie über inhaltliche Bezüge auf die Portalskulptur.

Auf der Basis der genauen Kenntnis der Bauplastik Sangüesas und der ausgeführten Stilanalyse ist zu klären, ob der Fassade Santa Marías ein leitender Gedanke zugrunde liegt, demzufolge gerade diese Skulpturen zusammengestellt worden sind (Ikonographie). Das Tympanon gibt das Jüngste Gericht als das zu vermutende Leitthema des gesamten Portals vor. Zu fragen ist, ob sich auch die anderen Teile der Fassade auf das Thema des Tympanons beziehen. Es wird untersucht, ob es eine den Gesamtentwurf und die Ausführung im einzelnen bestimmende Idee gibt oder ob die Fassade nur ein kompilierter Gegenstand ist.

So wie die Stilanalyse die Bauplastik aufgrund der stilistischen Bezüge in das Spektrum der zeitgleichen Skulpturen Nordspaniens und Frankreichs einordnen wird, so soll es die ikonographische Untersuchung ermöglichen, eine eventuelle zentrale Aussage der Gesamtfassade wie einzelner Skulpturengruppen in das Gesamtspektrum der Fassaden Aragóns und Navarras einzuordnen. Innerhalb der erhaltenen Tympana Navarras und Aragóns sind bestimmte Themen vorherrschend, die in verschiedenen Variationen auffallend häufig wiederholt werden. Es wird zu untersuchen sein, ob sich das im Tympanon Sangüesas thematisierte Jüngste Gericht in die auf den anderen Portalen illustrierten Inhalte einfügt oder ob es eine Sonderstellung einnimmt.

Nach der Positionsbestimmung des Sangüesaner Portals in Navarra und Aragón, wird das Blickfeld erweitert auf die gesamte Strecke des Pilgerwegs nach Santiago de Compostela. Ohne im Detail auf die viel diskutierte Bedeutung der Pilgerfahrt für die Entwicklung der Bauplastik einzugehen, werden Überlegungen zu inhaltlichen Bezügen zwischen Sangüesa und anderen Portalen entlang des Camino de Santiago angestellt. Es wird zu fragen sein, ob die

Lage am Wallfahrtsweg das mögliche Programm der zum Pilgerweg gerichteten Fassade Santa Marías beeinflusste.

Durch die skizzierte Vorgehensweise werden bislang unveröffentlichte Skulpturenkomplexe vorgestellt und Ensembles, die nur in Teilen bekannt waren, vollständig aufgeführt, so daß am Ende ein Corpus eines großen Teils der Bauplastik Navarras und Aragóns entsteht.

## 2. Technische Hinweise zur Identifikation

Die überaus große Anzahl der Skulpturen Santa Marías (360 Einzelskulpturen) und der rund 40 Vergleichsbeispiele, die z.T. eine ebenso umfangreiche Bauplastik aufweisen, machen eine besondere systematische Erfassung des Materials notwendig. Die Arbeit versucht, die Skulpturen so zu erfassen, daß ein schneller Zugriff nach verschiedenen Kriterien möglich ist und damit das notwendige Instrumentarium für die Analyse selbst an die Hand gegeben wird.

Das Material wird durch nummerierte Schaubilder und Grundrisse sowie eine besondere Kennzeichnung der Einzelskulpturen zugänglich gemacht. Diese Aufbereitung der Bauplastik erlaubt den Zugriff über die Plazierung der Skulpturen im Portal (Portalteile) bzw. in der jeweiligen Kirche. Die Abbildungen der zahlreichen Vergleichskomplexe sind durch ein Ortsregister aufzufinden.

Die gesamte Bauplastik der Kirchen Santa María la Real, Sangüesa, San Martín und Santa María, beide in Uncastillo, sowie die Reliefs des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera werden in Schaubildern und in **Katalogform** erfaßt (Band II). Die zahlreichen Vergleichskomplexe der Sangüesaner Bauplastik werden in Form von nummerierten **Schaubildern** (Portale) bzw. **Grundrissen** (Kreuzgänge, Kapitelle im Innern) mit einer erläuternden Legende aufgenommen (Band II).

Die Kataloge der vier auf diese Weise vorgestellten Skulpturenkomplexe sind identisch aufgebaut. Jede Skulptur erhält eine **Nummer**, die der Nummer im Schaubild oder im Grundriß entspricht, und ein **Buchstabenkürzel** (vgl. S.8), das die Position der Skulptur im Portal bzw. im Innern angibt. Die Nummerierung erfolgt nach dem Steinschnitt und nicht nach der Anzahl der auf einem Stein dargestellten Figuren. So bekommt z.B. ein Archivoltenstein, auf dem zwei Männer übereinander abgebildet sind, entsprechend dem Steinschnitt nur eine Nummer; ebenso erhält ein Relief mit drei Einzelfiguren nur eine Nummer. Schließlich folgt für jede Skulptur ein kurzer **Name** sowie die Abbildungsnummer.

Auf diese Weise ergibt sich für jede im Katalog erfaßte Skulptur eine Kopfzeile, z.B.:

- AV13 Akrobat (Abb.126): Die dreizehnte Archivoltenfigur der Fassade von Santa María la Real, Sangüesa, zeigt einen Akrobaten, die Skulptur wird abgebildet bei Abb.126.

- GK2 Darbringung im Tempel (Abb.25): Das zweite Gewändekapitell stellt die Darbringung im Tempel dar.
- UnGK2 Flucht nach Ägypten (Abb.305): Das zweite Gewändekapitell aus Santa María, Uncastillo, zeigt die Flucht nach Ägypten.

Um die Skulpturen Sangüesas auf den ersten Blick von den Skulpturen der Vergleichsbeispiele unterscheiden zu können, wurde folgendes System gewählt: Die Skulpturen Sangüesas erhalten ausschließlich das Buchstabenkürzel des Portalteils und die Zahl, die dem jeweiligen nummerierten Schaubild (Schaubild 1-4) bzw. dem nummerierten Grundriß (Grundriß 3) zu entnehmen ist, z.B. GK6 für das sechste Gewändekapitell. Die Skulpturen der Vergleichsbeispiele sind dagegen zusätzlich mit dem Ortsnamen bzw. einer Abkürzung des Ortsnamens markiert. So bezeichnet z.B. die Kennung SosGF3 die dritte Gewändefigur aus Sos del Rey Católico. Mit UnxGK2 wird das zweite Gewändekapitell aus San Martín de Unx bezeichnet und mit ArM4 die vierte Metope aus Artaiz. BiGK5 benennt das fünfte Gewändekapitell aus Biota im Unterschied zu GK5, womit das figürliche Gewändekapitell Sangüesas gemeint ist.

Die Legenden der nummerierten Schaubilder beinhalten folgende Informationen. Ist die Interpretation der jeweiligen Skulptur eindeutig, folgt nach der Nummer, die der Position im Portal oder im Grundriß entspricht, die Bezeichnung des dargestellten Motivs (z.B. EsGK1 Verkündigung an Maria, bedeutet: Estella, San Miguel, erstes Gewändekapitell, Verkündigung an Maria; zu den Abkürzungen vgl. S.8). Gibt es von der hier vertretenen Interpretation in der Literatur abweichende Deutungen, werden diese unter Nennung des Autors aufgeführt. So wird z.B. für das 14. Kreuzgangkapitell aus San Juan de la Peña angegeben:

Pe14 Christus heilt die Blutflüssige, drei Männer mit Wanderstäben

(Crozet 1968: Jesus vergibt der Ehebrecherin)

(Canellas/ San Vicente 1978, Zodiaque, Bd.4: Martha bzw. Maria vor Christus, die um die Heilung des Lazarus bittet).

Die für jede Skulptur angegebene **Abbildungsnummer** entspricht nicht der Katalognummer, da sich die Reihenfolge der Abbildungen nicht nach der Folge der Skulpturen im Katalog richtet, sondern nach dem Vorkommen in den Kapiteln des Hauptteils. Die Abbildungen folgen zunächst den einführenden Kapiteln (Architektur, Restaurierungsmaßnahmen, Beschreibung der Bauplastik - große Ausschnittsabbildungen der Fassade Santa Marías), dann den einzelnen Kapiteln der Stilanalyse und danach den Kapiteln über die Rekonstruktion der Fassade Sangüesas und die Ikonographie. Oberste Priorität der Abbildungsfolge haben die für die Stilanalyse notwendigen Gegenüberstellungen der Skulpturen Sangüesas und der jeweiligen Vergleichskomplexe. Da die Abbildungen für die Beschreibungen im Katalog nicht noch ein zweites Mal, jetzt in der Reihenfolge des Katalogs, gezeigt werden können, muß für diesen Teil ein Verweis auf den Abbildungsteil der Stilanalyse genügen. Es wurde versucht, die



zusammengehörenden Skulpturen eines Portals sowie die verschiedenen Ansichtsseiten einer Skulptur (z.B. Schmalseiten und Langseite eines Kapitells) unmittelbar aufeinander folgend abzubilden. So werden, soweit möglich, die Skulpturen Sangüesas nach den Portalteilen geordnet abgebildet und die Vergleichskomplexe Uncastillo, Nájera usw. möglichst zusammenhängend vorgestellt. Somit ist auch der Abbildungsteil ein Corpus der Bauplastik Navarras und Aragóns, der u.a. als Grundlage für weitere Untersuchungen zur romanischen Skulptur gedacht ist.

Zur Verdeutlichung bestimmter Stilkriterien, die für den Vergleich der Skulpturen Sangüesas mit den Bezugssystemen in der Stilanalyse entscheidend sind, werden die Abbildungen in Themen- bzw. Motivblättern zusammengestellt, die jeweils ein Stilkriterium erläutern (z.B. Typus "alter Mann", Typus "junger Mann", Typus "Frau", Faltendarstellung, Tiere etc.). Je ein Beispiel aus Sangüesa und ein Beispiel aus jedem Vergleichskomplex wird auf einer Seite abgebildet, in der Kopfzeile ist das verbindende Motiv bzw. das Stilmerkmal benannt.

Für die Skulpturen, die aus Gründen des Umfangs oder aus technischen Gründen nicht in der Arbeit abgebildet werden können, wird an der entsprechenden Stelle im Text ein Abbildungshinweis gegeben, der eine Überprüfung der Thesen ermöglicht. Über das Ortsregister sind die Abbildungen der Vergleichsbeispiele schnell zu finden.

Im Katalog folgt nach der Kopfzeile die Dokumentation des **Erhaltungszustands** und die **Beschreibung** der Skulptur. Ist diese vollständig erhalten, entfällt der Punkt "Erhaltungszustand". Bei den stark mutilierten Reliefs und Kapitellen fallen die Wiedergabe des Erhaltungszustands und die eigentliche Beschreibung zusammen.

Soweit möglich wurde zunächst eine allgemeine Einführung zu der Skulpturengruppe des jeweiligen Portalteils gegeben, um die Beschreibung zu straffen und Bezüge der Skulpturen untereinander zu verdeutlichen (z.B. im Falle der Einzelfiguren des Türsturzes und der neunzehn Skulpturen des oberen Portaldrittels, des Oberen Apostolados). Für die Kapitelle wird zudem vermerkt, ob es sich um ein Doppelsäulen- oder um ein Einsäulenkapitell handelt und wie der **Kämpfer** gestaltet ist.

Ist die Deutung eines Motivs unklar, oder sind ikonographische Besonderheiten zu vermerken, folgt eine Diskussion der **ikonographischen Bestimmung** der jeweiligen Skulptur, unter Einbeziehung der unterschiedlichen Interpretationen in der Literatur sowie zahlreicher Vergleichsbeispiele in Nordspanien und Frankreich. In einigen Fällen stellt dieser Punkt eine eigene kleine Abhandlung zur Darstellung des jeweiligen Motivs in der romanischen Bauplastik Nordspaniens dar (z.B. Katalog I, GK1 Verkündigung an Maria; GF6 Tod des Judas; LZ14 Verkündigung-Krönung).

In Einzelfällen werden mehrere Skulpturen zusammen auf den Bildinhalt oder bestimmte, in einem Portalteil illustrierte Themen abgefragt. So wird z.B. die These einer Darstellung der

Sigurdsage in den Zwickeln der Fassade Santa Marías diskutiert, oder es wird der Interpretation der Archivoltenfiguren als Monatsdarstellung nachgegangen.

Die Erfassung der Skulpturen des Südportals von Santa María, **Sangüesa**, im Katalog erfolgt (analog dem Aufbau in der Stilanalyse) vom Kern - dem Tympanon und dem Türsturz - ausgehend nach außen und nach oben in der Reihenfolge: Tympanon, Türsturz, Archivolten, Gewändekapitelle, Gewändefiguren, Zwickel, Oberes Apostolado (oberes Portaldrittel), Konsolfiguren, Pfeiler. Danach folgen die Kapitelle der Apsiden außen von Süden nach Norden. Die Kapitelle im Innern sind nach ihrem Anbringungsort in den Apsiden von Norden nach Süden und im Langhaus von Westen nach Osten aufgeführt. Die Skulpturen Santa Marías, die sich heute im Museo de Navarra, Pamplona, und im Metropolitan Museum, New York, befinden, werden gesondert behandelt.

**Die Kennzeichnung der Skulpturenpositionierung aller Komplexe schlüsselt sich folgendermaßen auf (Buchstabenkürzel):**

AV...	Archivolten
F...	Fragment
FA...	Fensterkapitelle außen
GF...	Gewändefiguren
GK...	Gewändekapitelle
IA...	Fensterkapitelle der Apsis innen
IL...	Kapitelle im Langhaus
K...	Kapitell (im Apsideninneren)
KO...	Konsolfiguren der Apsis
Ko...	Konsolfiguren unter dem Türsturz
LP...	Linker Pfeiler
LZ...	Linker Zwickel
M...	Metopen
Mu...	Kapitelle im Museum
OA...	Oberes Apostolado
R...	Relief
RP...	Rechter Pfeiler
RZ...	Rechter Zwickel
SF...	Säulenfigur
TÜ...	Türsturz
TY...	Tympanon

## Die Orte der Vergleichskomplexe werden folgendermaßen abgekürzt:

Ag...	Agüero, Santiagokirche
Ai...	Aibar, San Pedro
Ar...	Artaiz, San Martín
Bi...	Biota, San Miguel
Ch...	Chartres, Kathedrale, Königsportal
Ech...	Echano, San Pedro
Ej...	Ejea de los Caballeros, San Salvador
Es...	Estella, San Miguel
Fr...	El Frago, San Nicolás
Fro...	Frómista, San Martín
Ja...	Jaca, Kathedrale
Le...	Leyre, San Salvador
Lo...	Loarre, San Pedro
Pe...	San Juan de la Peña
Sant...	Santiago de Compostela, Kathedrale
Se...	Segovia, San Martín
Sos...	Sos del Rey Católico, San Esteban
Un...	Uncastillo, Santa María
UnMi...	Uncastillo, San Miguel
UnMa...	Uncastillo, San Martín
Unx...	San Martín de Unx, San Martín

In **Uncastillo** gibt es mehrere Kirchen, deren Bauplastik im Zusammenhang mit Sangüesa von Bedeutung ist. Die Skulpturen der Hauptkirche Uncastillos, Santa María, werden dem Schema folgend mit der Abkürzung des Ortsnamens markiert, z.B. steht UnGK4 für das vierte Gewändekapitell von Santa María, Uncastillo. Die Bauplastik der Kirche San Martín, Uncastillo, wird davon durch die Hinzufügung **UnMa...** für Uncastillo, San Martín, abgesetzt. Die Skulpturen aus San Miguel, Uncastillo, werden entsprechend mit UnMi... bezeichnet. So ist z.B. mit UnMiGK1 das erste Gewändekapitell aus San Miguel, Uncastillo, gemeint.

Sind an einem Portal mehrere Archivolten figürlich ausgestaltet, werden diese durch eine römische Nummerierung voneinander unterschieden. So bezeichnet das Kürzel UnAvII15 die fünfzehnte Skulptur der zweiten Archivolte des Portals von Santa María, Uncastillo. Die Kennung EsAvI2 benennt die zweite Figur der ersten Archivolte von San Miguel in Estella.

Das Schaubild der gesamten Fassade Santa Marías, Sangüesa (Schaubild 1), wurde in stark abgeänderter Form von Milton Weber (1959) übernommen. Die Nummerierung mußte neu gesetzt und ergänzt werden, da Milton Weber mehrere Skulpturen nicht berücksichtigt und in

einigen Bereichen eine unübersichtliche Nummerierung gewählt hat. Zudem wurden Schaubilder für den Mittelbereich des Portals und für die Pfeiler mit Umrißzeichnungen der einzelnen Skulpturen erstellt. Diese Schaubilder ermöglichen die vollständige graphische Erfassung der 360 Skulpturen und erleichtern die Orientierung. So wurden die Pfeiler im Schaubild "aufgeklappt", um sowohl die Skulpturen an der Innenseite als auch die an der Außenseite graphisch erfassen zu können. Auch die Umrißzeichnungen und Schaubilder der Vergleichsbeispiele stammen, wenn nicht gesondert vermerkt, von der Verfasserin.

### 3. Forschungsstand

#### 3.1. Die romanische Bauplastik Spaniens

Im Jahre 1924 reagierte der amerikanische Kunsthistoriker Arthur Kingsley Porter mit dem inzwischen geradezu legendären Artikel "Spain or Toulouse? and other questions" auf die französische Forschung, die mit ungebrochener Selbstgewißheit der Kunst Frankreichs des 11. und 12.Jhs. die Vorrangstellung innerhalb der Kunst ganz Europas einräumte und die vor allem die Priorität der französischen Kunst vor der spanischen postulierte.<sup>2</sup> Die entscheidende Frage war, ob Frankreich oder Spanien das Privileg zukomme, die Romanik begründet zu haben. Porter betonte, auf die Formel "Spain or Toulouse?" zugespitzt, der immer wieder behaupteten Vorrangstellung der französischen Kunst gegenüber die Innovationskraft der spanischen Monumente, die er vor die entsprechenden französischen Werke datierte.<sup>3</sup> Gegen die Nationenthese setzte Porter die Wallfahrtsthese. Er sah die Wallfahrtswege nach Santiago de Compostela als entscheidende "Motoren" an, durch die sich die Bauplastik entwickelt und mit erstaunlicher Geschwindigkeit verbreitet habe.<sup>4</sup>

Der "**Spain-Toulouse-Streit**" wirkt bis heute nach. Spanien muß immer noch gegen das Bild einer "verspäteten Nation" kämpfen, deren Kunst etwas Provinzielles oder aber doch zumindest etwas Rückständiges und Nachahmendes anhänge.<sup>5</sup> Die autonome

<sup>2</sup> "Noch 1923 hatte Deschamps in eindrucksvoller Selbstgewißheit formuliert, daß Frankreich mitsamt seiner Kunst im 11. und 12.Jh. den ersten Rang in der Geschichte der zivilisierten Welt einnimmt." (Bredekamp 1989/ 90, S.144). Vgl. Deschamps 1923 Languedoc, S.306. Aber auch spanische Kunsthistoriker teilten die Meinung ihrer französischen Kollegen, vgl. Williams 1976, Anm.3. Die im folgenden besprochenen und zitierten Arbeiten werden mit dem Namen des Autors und dem Erscheinungsjahr angeführt. Der volle Titel ist dem Literatur- und Abkürzungsverzeichnis zu entnehmen. Sind von dem Autor zwei Veröffentlichungen aus demselben Jahr angegeben, wird ein Stichwort, das auf den jeweiligen Titel verweist, hinzugefügt.

<sup>3</sup> Porter 1924 Spain.

<sup>4</sup> Vgl. Kap.VI.3. Die Etappen der Kontroverse sind zusammengefaßt bei Williams 1976 und Möbius 1987. Vgl. auch Bredekamp 1989/90, S.145 und Mann 1996. Die Diskussion betraf die Bauplastik des 11.Jhs. mit den Schlüsselgebäuden Saint-Sernin, Toulouse, der Kathedrale von Jaca, San Isidoro in León, San Martín in Frómista und der Burgkirche von Loarre, an die die Frage nach dem grundlegenden Veränderungsprozeß um 1100 und der Entstehung der Monumentalplastik geknüpft war.

<sup>5</sup> In den Überblickswerken zur romanischen Bauplastik Europas fehlen spanische Beispiele ganz, oder es werden lediglich der Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela und eventuell Kapitelle oder Reliefs aus dem Kreuzgang von Silos abgebildet.

Entwicklungsgeschichte aus eigenen spanischen Traditionen mußte und muß erst mühsam rekonstruiert werden. Geographische Vorurteile - etwa die Pyrenäen als unüberwindbaren Gebirgsriegel anzusehen - haben sich ebenso gehalten wie stilgeschichtlich festgesetzte Vorurteile, und bis heute wird die Kontroverse zwischen den Verfechtern der Nationen- und denen der Wallfahrtsthese fortgesetzt.<sup>6</sup>

In den letzten Jahren waren es zumeist amerikanische Forscher, die in zahlreichen Publikationen und auf Kongressen wichtige Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst Spaniens machten.<sup>7</sup> Eventuell durch die bedeutenden Stücke spanischer Bauplastik in amerikanischen Sammlungen angeregt und unterstützt durch Organisationen wie dem International Center of Medieval Art, The Cloisters, und der American Society for Hispanic Art Historical Studies, beschäftigen sich vergleichsweise viele amerikanische Kunsthistoriker mit spanischer Bauplastik.<sup>8</sup>

Ausdruck dieses Interesses amerikanischer Wissenschaftler an der Kunst der iberischen Halbinsel, kombiniert mit den sehr guten Voraussetzungen, die der bereits im Land vorhandene Sammlungsbestand und die finanziellen Möglichkeiten darstellen, sollte eine vom New Yorker Metropolitan Museum für November 1993 bis März 1994 geplante Ausstellung zur Kunst Spaniens aus der Zeit von 500 bis 1250 sein.<sup>9</sup> Eine Auswahl hervorragender Beispiele französischer wie spanischer Steinplastik, Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten, Wandmalerei sowie Buchmalerei hätte die in vergleichbarem Maße noch nicht dagewesene, vielversprechende Gelegenheit geboten, Stücke, die geographisch weit auseinanderliegen, nebeneinander zu studieren. Dadurch hätten sich sicherlich neue Einsichten ergeben und lange gestellte Fragen - etwa nach dem Zusammenhang von Bauplastik und Kleinkunst - hätten beantwortet werden können.<sup>10</sup> Buchstäblich wenige Tage vor der Eröffnung mußten die Ausstellung ebenso wie ein geplantes Symposium aus museumspolitischen Gründen abgesagt

---

<sup>6</sup> Ein Beispiel für die offenbar weiterhin bestehenden festen Positionen in dieser Frage ist das 1990 erschienene Buch von Durlat, in dem "systematisch (...) sämtliche zur Debatte stehenden spanischen Werke hinter ihre französischen Entsprechungen datiert (werden), und als sollten noch einmal die Rechnungen der zwanziger und dreißiger Jahre beglichen werden, spricht der Autor von "méthodes infiniment plus sûres", die den französischen Forschern zur Verfügung gestanden hätten." Bredekamp 1992, S.102.

<sup>7</sup> Erwähnt seien nur David Simon (u.a. Jaca), Janice Mann (Loarre), Valdez del Alamo (Silos, Sarkophagplastik), Pamela Patton (San Juan de la Peña) und John Williams (Buchmalerei). Auf dem alljährlich in Kalamazoo stattfindenden International Medieval Congress hat die spanische Romanik ihren festen Platz und werden die neuesten Forschungsergebnisse ausgetauscht.

<sup>8</sup> Die Stücke spanischer und französischer Bauplastik, die sich in den Sammlungen der USA befinden, werden unter dem Titel "Romanesque Sculpture in North American Collections" in 26 Artikeln in der von dem International Center of Medieval Art herausgegebenen Reihe "Gesta" von 1967 bis 1987 detailliert vorgestellt. S. Literaturverzeichnis Cahn 1967-70; Seidel 1973; Cahn/ Seidel 1979; Simon 1984.

<sup>9</sup> Die Ausstellung sollte Kunstwerke des westgotischen, des asturischen, mozarabischen und romanischen Spaniens sowie des Islam auf der iberischen Halbinsel zusammentragen.

<sup>10</sup> Unter den für die Ausstellung vorgesehenen Exponaten befanden sich z.B. die Sarkophage der Doña Sancha von Jaca, der Doña Blanca von Nájera sowie der Ansúrez Sarkophag. Außerdem waren das berühmte Relief der zwei Frauen mit dem Löwen und dem Widder aus Toulouse (Musée des Augustins) sowie die Kreuzgangkapitelle der Kathedrale von Pamplona bereits zur Ausstellung vorbereitet, Stücke, die zuvor noch nie spanischen Boden verlassen hatten. Die Hauptwerke der Leoneser Elfenbeinschule waren ebenso als Exponate vorgesehen.

werden. Der kurz zuvor erschienene Katalog gibt einen Eindruck des grandiosen Projekts, trägt die Literatur zu dem Thema zusammen und referiert den neuesten Forschungsstand.<sup>11</sup> Die meisten Beiträge stammen von amerikanischen Wissenschaftlern, nur ein spanischer Kunsthistoriker, Moralejo Alvarez, war beteiligt.

Die mittelalterliche Kunst der iberischen Halbinsel allgemein und die romanische Skulptur Spaniens im besonderen ist ein Gegenstand, den die **deutschsprachige Kunstgeschichte** bis auf wenige Ausnahmen bis vor kurzem noch vollständig ausgeblendet hatte. Und auch in den letzten Jahren sind Arbeiten deutscher Kunsthistoriker zu dem Themenbereich Einzelercheinungen geblieben.<sup>12</sup>

Aus den 20er und 30er Jahren sind lediglich die Arbeiten von August L. Mayer über den romanischen Stil in Spanien - 1931 bezeichnenderweise auf spanisch und nicht auf deutsch erschienen - und der zweite Band des vierbändigen Werkes von Georg Weise zur spanischen Plastik aus sieben Jahrhunderten (1927), zusammen mit der für lange Zeit einzigen umfangreicheren Monographie von Ernst Buschbeck zum Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (1919) als die großen Ausnahmen zu erwähnen. Nach dieser kurzen und auf wenige Arbeiten beschränkten Phase folgte zwischen den Weltkriegen eine Pause, und auch die wenigen Veröffentlichungen aus den 70er Jahren sind nicht wirklich als neues Interesse der deutschsprachigen Kunstgeschichte an der spanischen Bauplastik zu werten.<sup>13</sup> Um dieses Defizit zu beheben, gründeten 1989 Kunsthistoriker aus verschiedenen Universitäten Deutschlands die nach dem Kunsthistoriker und Spanienreisenden **Carl Justi** benannte "Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal". Die Vereinigung versucht seitdem, die spanische und die portugiesische Kunst bekannt zu machen und für diesen Bereich der Kunstgeschichte Interesse zu wecken.<sup>14</sup>

Bruno Klein, Gründungsmitglied der Justi-Vereinigung, sieht den Hauptgrund für die mangelnde Bearbeitung der romanischen Skulptur Spaniens innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte in der ausgesprochenen Frankreichfixierung der kunsthistorischen Mediävistik. Dem alten Streit folgend, wird Frankreich die Schöpferrolle und der französischen Skulptur die Priorität vor der spanischen Plastik zugesprochen, die als epigonal und minderwertig eingestuft wird.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 1993.

<sup>12</sup> Vgl. Bredekamps Aufsätze zur Bauplastik von San Martín in Frómista und zur Hofskulptur des Leonenser Königshofes (Bredekamp 1989; ders. 1991; ders. 1994).

<sup>13</sup> Es wurden Magisterarbeiten angefertigt zu den Kreuzgangreliefs aus Silos (Elisabeth Petersen, Hamburg), der katalanischen Kapitellskulptur des 11.Jhs. (Kristina Krüger, Berlin) und der Wiederverwendung antiker Sarkophage im 12.Jh. (Christiane Boehden). Claudia Rückert, Humboldt-Universität, Berlin, arbeitet z.Zt. an ihrer Dissertation über die Bauplastik von San Miguel, Estella.

<sup>14</sup> Die Justi Vereinigung hat zwei Bände veröffentlicht, die als Einführung zur spanischen Kunstgeschichte gedacht sind, da es bis dato nichts Vergleichbares auf deutsch gibt (vgl. Hänsel/ Karge 1992). Mit der Tagung 1992 in Heidelberg wurde dem Thema erstmalig ein Forum in Deutschland gegeben.

<sup>15</sup> Klein 1993 Justi, S.23. So sah Richard Hamann (nach Klein 1993 Justi, S.23) die romanische Kunst Europas in Abhängigkeit von französischen Vorgaben. Und Weise kritisierte an Kingsley Porter, daß dieser die spanische Skulptur zu eigenständig gesehen habe. Weise (nach Klein 1993 Justi, S.24)

Immerhin war die romanische Skulptur Spaniens auf den vier Kolloquien "Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst im 12./ 13.Jh.", die das Frankfurter Liebieghaus 1991/ 1992 organisierte, Thema zweier Vorträge und wurde in zwei weiteren Vorträgen zumindest berücksichtigt.<sup>16</sup>

**In Spanien selbst** ist es nach einer langen Zeit der Selbstisolierung v.a. jüngeren spanischen Kunsthistorikern gelungen, an den internationalen Forschungsstand anzuknüpfen, und man kann zu Recht von einer Wiederbelebung der spanischen Kunstgeschichte des Mittelalters sprechen.<sup>17</sup> In der internationalen Diskussion tritt jedoch lediglich Moralejo Alvarez (Santiago de Compostela, z.Zt. Harvard University, Cambridge, Massachusetts) als Repräsentant der spanischen Kunsthistoriker in Erscheinung.

Zentren zur Erforschung der romanischen Kunst wie das Centro de Estudios del Románico in Aguilar de Campoo (Kastilien, Palencia), in dem u.a. 1990 eine Tagung zur Kunst unter Alfonso VIII stattfand, sind trotz internationaler Beteiligung nur wenigen bekannt, und die Kongreßakten sind schwer zugänglich.<sup>18</sup>

Jubiläumsveranstaltungen wie die **Tagung 1988** in Santiago de Compostela zum 800jährigen Bestehen des Pórtico de la Gloria oder wie der Kongreß, der in demselben Jahr im Kloster Santo Domingo in **Silos** in Erinnerung an die Weihe im Jahr 1088 abgehalten wurde, gaben den Anlaß, internationale Forscher in Galicien und Kastilien zu versammeln.<sup>19</sup>

Das **Heilige Jahr 1993**, das Año Santo, hat neben verschiedenen Arbeiten zu eher sozialgeschichtlichen Aspekten der Wallfahrt und zu dem Pilgerführer, dem Liber Sancti Jacobi, sowie einer Fülle an populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen, die jedoch nur das bereits Geschriebene wiederholen, aber z.T. mit hervorragenden Abbildungen illustrieren, in Spanien eine verbesserte Infrastruktur und die Restaurierung einiger Kirchen mit sich gebracht.<sup>20</sup>

---

verfolgte die Wurzeln der spanischen Kunst über Frankreich bis nach Westfalen. Klein führt als eine Erklärung für das Forschungsdefizit das Fehlen eines deutschen kunsthistorischen Instituts in Spanien an, wie es etwa in Florenz und Rom für die italienische Kunst bestehe. Im Vergleich zu der von dem Deutschen Archäologischen Institut in Madrid getragenen Bearbeitung frühchristlicher und frühmittelalterlicher spanischer Kunst, die kontinuierlich fortgeführt wird, scheint diese Einschätzung zutreffend zu sein.

<sup>16</sup> Vgl. Beck/ Hengevoss-Dürkop 1994 mit den Beiträgen von Bredekamp, Melero Moneo, Claussen sowie Sauerländer.

<sup>17</sup> Zu erwähnen sind u.a. Yarza Luaces, der zu verschiedenen Aspekten der romanischen Bauplastik Spaniens arbeitet, Moralejo Alvarez (Jaca, Frómista, Santiago de Compostela), Beatriz Mariño (Palencia, Tudela), Melero Moneo (Tudela, Pamplona) und Vila da Vila (Avila) sowie die jüngere Generation von Kunsthistorikerinnen wie Ocón Alonso (Tympa Aragonés) und die rein ikonographisch arbeitenden Ginés Sabrás (Heiligenzyklen) und Quintana de Uña (Kindheitszyklen).

<sup>18</sup> Beiträge lieferten u.a. John Williams, Melero Moneo, Moralejo Alvarez, Barral i Altet und Ocón Alonso.

<sup>19</sup> Vgl. die Tagungsberichte von Bredekamp (1988) über den Kongreß in Santiago und von Klein (1988) über die Tagung in Silos.

<sup>20</sup> Wenn der Geburtstag des hl. Jakobus, spanisch Santiago, der 25. Juli, auf einen Sonntag fällt, wird ein Heiliges Jahr ausgerufen (1982, 1993, 1999). Seit dem Heiligen Jahr 1993 ist auch der noch so kleine Nebenweg des Camino de Santiago, der seit 1984 als Europäisches Kulturgut anerkannt ist, mit den gelben Sternen auf blauem Grund gekennzeichnet. Jede auch noch so abgelegene Kirche ist mit einem Namensschild mit Datierung versehen.

Der Katalog zur museumstechnisch und pädagogisch aufwendig gestalteten Ausstellung in der Kathedrale von **Santo Domingo de la Calzada "Vida y Peregrinación"** anlässlich des Heiligen Jahres beinhaltet Aufsätze zu Aspekten der Wallfahrt wie Arbeit, Wirtschaft, Musik, Hospitäler, Frauen als Wallfahrer etc. Die spanische Bauplastik wird dagegen überhaupt nicht erwähnt.<sup>21</sup>

Ebenfalls im Heiligen Jahr fand unter der Leitung von Mari Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza) unter dem Titel **"Signos - Arte y Cultura en Alto Aragón Medieval"** eine Ausstellung in der Kathedrale von Jaca und später in Huesca statt. An dem für ein breites Publikum konzipierten Ausstellungskatalog, der außer einer Bestandsaufnahme der Denkmäler der Region, Aufsätze zur Kathedrale von Jaca, zur Bauplastik Aragóns im 12.Jh., zu liturgischen Manuskripten, Musik, Stoffen etc. umfaßt, beteiligten sich außer den spanischen Kunsthistorikern und Historikern Barral i Altet, Lapeña Paúl, Durán Gudiol, Lacarra Ducay die französischen Kenner spanischer Skulptur Marcel Durliat und Jacques Lacoste.<sup>22</sup>

Neben der Öffnung Spaniens nach dem Ende der Diktatur und dem Beitritt zu EU und Nato einerseits, ist andererseits ein zunehmendes Regionalbewußtsein bis hin zu regionalen Nationalismen zu spüren, das sich auch im kunsthistorischen Bereich bemerkbar macht.

Zu den positiven Beispielen der bewußt vorangetriebenen Dezentralisierung und Regionalisierung des kulturellen Lebens sowie der Kulturpolitik der Regionalregierungen, die mit den entsprechenden finanziellen Mitteln ausgestattet sind, zählen Projekte wie der **Catálogo Monumental de Navarra**, in dem alle Bauten der Region katalogisiert werden (s.u.). Sicherlich als falsch verstandenes Regionalbewußtsein zu werten ist dagegen die Veröffentlichung wissenschaftlicher Arbeiten ausschließlich in den Regionalsprachen (Galicisch und Katalanisch) sowie das Abhalten von Seminaren und Vorlesungen in diesen Sprachen bis hin zum bewußten Zurückhalten von Dissertationen. Diese Entwicklungen sind für den

internationalen Gedankenaustausch hinderlich und führen zur zunehmenden Provinzialisierung des akademischen Lebens.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Kat. Ausst. Santo Domingo de la Calzada 1993 mit einer Einführung von Georges Duby. Auffallend sind die Bemühungen, die Kunst der einzelnen Regionen, Kindern wie Erwachsenen pädagogisch aufbereitet nahe zu bringen; eine Arbeit, die erfolgreich zu sein scheint und auf große Resonanz trifft. Die Identifizierung mit den Zeugnissen spanischer Kunst und das Interesse daran sind groß; ein Interesse, das sich der Tourismus v.a. in den von Landflucht und Verarmung bedrohten Gegenden zu nutzen macht.

<sup>22</sup> Vgl. Kat. Ausst. Jaca 1993.

<sup>23</sup> Vgl. den Bericht von Klein (1988) über das Kolloquium von Silos mit dem bezeichnenden Titel "(...) in den Fängen des Regionalismus".



### 3.2. Die romanische Bauplastik Navarras, Aragóns und die Skulpturen von Santa María la Real, Sangüesa

Ende des 19.Jhs. wurden die Baudenkmäler der Region Navarra zum ersten Mal systematisch studiert, um beurteilen zu können, ob sie auf Grund der besonderen Qualität zum Monumento Nacional erklärt und damit unter Denkmalschutz gestellt werden müssen.<sup>24</sup>

Als erster erwähnt **Madrazo y Kunz** die Kirche Santa María la Real von Sangüesa. Er stufte sie trotz seines vernichtenden Urteils über die "extrem häßlichen Gewändefiguren" als Monumento Nacional und damit dem Denkmalschutz unterstehend ein.<sup>25</sup>

**King** veröffentlichte 1915 einen Artikel u.a. über die Gewändefiguren Sangüesas mit dem vor dem Hintergrund der Diskussion über die Vorrangstellung spanischer oder französischer Kirchen bezeichnenden Titel "French Figure Sculpture on some early Spanish churches".

Der internationalen Kunstgeschichtsschreibung machte **Kingsley Porter** Sangüesa durch seine Arbeiten von 1923 und 1928 bekannt. Obwohl Porter das Portal Santa Marías nur kurz behandelt, spricht er bereits alle wesentlichen Aspekte an.<sup>26</sup>

**Biurrún y Sótíl** veröffentlichte 1936 eine erste Synthese der Architektur und Skulptur Navarras. Das Buch zeichnet sich durch eine fragwürdige Systematisierung und einen zuweilen konfusen Stil aus, der - wie Abbad Ríos bemerkt - vermutlich zurückzuführen ist auf "un exceso de cariño a su tierra" und sicher auch durch Biurrúns Bemühungen zu erklären ist, einige der Fehlurteile früherer Arbeiten zu korrigieren.<sup>27</sup> Mit dieser Tendenz kommt Biurrún den vielen "Lokalforschern" Navarras und anderer Regionen nahe, meist Priestern der kleineren Orte, die z.T. die besten Kenner der Skulpturenensembles und ihrer Geschichte sind, deren Arbeiten

jedoch zumeist nicht wissenschaftlich fundiert sind.<sup>28</sup> Einige Beschreibungen Biurrúns v.a. von kleinen, entlegenen oder nicht mehr vorhandenen Komplexen sind jedoch von Nutzen. Das Buch insgesamt ist aber eher als Dokument der spanischen Kunstgeschichtsschreibung der 30er Jahre mit ihrem sehr emotionalen Ton und ihrem Lokalpatriotismus von Interesse.

<sup>24</sup> Die von der Real Academia de Bellas Artes in Madrid in Auftrag gegebenen Berichte sind in dem Boletín de la Sociedad de Excursiones veröffentlicht. Vgl. die Arbeiten von Madrazo y Kunz, Serrano Fatigati, Castro und Madoz.

<sup>25</sup> Madrazo y Kunz, Dokument vom 17. Januar 1889, S.53.

<sup>26</sup> Porter 1923, Bd.1, S.254; ders. 1928, Bd.2, S.29-30. Allein die Kapitelle im Innern werden nicht berücksichtigt. Die Kapitelle der Mittelapsis waren zu diesem Zeitpunkt allerdings auch noch von dem großen Hauptaltar verdeckt und nicht zugänglich (vgl. Kap.I.4.3).

<sup>27</sup> Abbad Ríos (1941, S.416) über Biurrún y Sótíl: "(...) le guía en toda la obra cierto afán polémico acerca de la calidad artística del románico navarro."

<sup>28</sup> Z.B. Villabriga 1962 und Ancil 1943. Labeaga Mendiola stellt die positive Ausnahme dar. Er hat akribisch sämtliche Dokumente zu Sangüesa und anderen Orten Navarras durchgesehen und zusammengestellt.

**Gudiol y Ricart** und **Gaya Nuño** schreiben 1948 in der Reihe *Ars Hispaniae* den Band über die romanische Architektur und Plastik. Die Arbeit ist nach Regionen und innerhalb der Regionen nach Hauptwerken und Meistern gegliedert. Gudiol/ Gaya berücksichtigen - im Gegensatz zu den meisten Autoren - auch die Kapitelle im Innern Santa Marías, Sangüesa, die sie den sogenannten Meistern von Uncastillo und San Juan de la Peña zuschreiben.<sup>29</sup> Gesondert erwähnen sie den Meister Leodegarius, von dem laut Gudiol/ Gaya die Gewändefiguren Santa Marías stammen.

Anlässlich der Restaurierung der Kirche 1950/51 veröffentlichte **Uranga Galdiano** die erste kurze Monographie. Sie besteht hauptsächlich aus Photos und hat nur einen kurzen erläuternden Text, in dem Uranga sich darauf beschränkt, die bis dahin publizierte Literatur zusammenzufassen und einen kurzen Restaurierungsbericht zu geben.

Die Amerikanerin **Milton Weber** veröffentlichte in der Zeitschrift "Príncipe de Viana" 1959 die bis heute detaillierteste und trotz einiger Schwächen von vielen Autoren immer noch als grundlegend angesehene Analyse der Bauplastik Santa Marías. Milton Weber stellt die einzelnen Portalteile vor und legt den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die stilistische und ikonographische Herleitung der verschiedenen Skulpturen. Dabei beschränkt sich die Autorin jedoch auf die bloße Nennung der Vergleichsbeispiele, die sie ohne erkennbare Gründe oder Verbindungen in ganz Europa sucht, ohne auch nur ansatzweise einen Stilvergleich anzustellen. Da die Vergleichsbeispiele nicht abgebildet werden, sind Milton Webers Stilherleitungen nicht ohne weiteres überprüfbar. Die Arbeit weist darüberhinaus Fehler sowohl im Text als auch im Abbildungsteil auf, die vermuten lassen, daß die Autorin das Objekt ihrer Analyse nie im Original gesehen hat, sondern sich allein auf die Photos von Uranga Galdiano (1951) stützt. Sie erwähnt auch nicht, daß die Photos den Zustand **vor** der Restaurierung zeigen, und führt nicht aus, welche Teile ergänzt wurden. So ist Crozet in seiner Beurteilung der Arbeit als "étude minutieuse avec quelques erreurs de détail et une tendance visible à proposer des interprétations parfois aventurées" zuzustimmen.<sup>30</sup>

**Crozet**, durch zahlreiche Arbeiten als Kenner der romanischen Bauplastik Frankreichs bekannt, veröffentlichte von 1959 bis 1969 in fünf Artikeln unter dem Titel "Recherches sur la sculpture romane de Navarre et Aragon" die Ergebnisse zweier Reisen (1956, 1958) und eines Seminars zur romanischen Plastik Navarras und Aragóns, das an dem Kunstgeschichtlichen Institut des C.E.S.C.M. von Poitiers (1957-1959) abgehalten wurde. Crozet behandelt nacheinander die drei Hauptwerke Navarras - Tudela, Estella, Sangüesa - geht jedoch über die reine Beschreibung kaum hinaus. Von den Kirchen Aragóns erwähnt er San Esteban in Sos del Rey Católico und San Gil de Luna. Im Falle der Kirchen, die dem sogenannten Meister von San Juan de la Peña zugeschrieben werden, durchbricht Crozet das Schema der Aufsatzreihe, indem er hier nicht von dem Bauwerk ausgeht, sondern von dem Meister. Er skizziert das

<sup>29</sup> Vgl. Kap.II.4 und Kap.II.5.

<sup>30</sup> Crozet 1969, Anm.1.

historisch-geographische Umfeld, das Werk und den Stil des Meisters und stellt eine Chronologie der Werkgruppe auf.<sup>31</sup> Durch dieses Vorgehen werden Hauptwerke der aragonesischen Bauplastik, wie z.B. die fünf Kirchen aus Uncastillo, nicht berücksichtigt. 1962 fügt Crozet eine Abhandlung des historischen Hintergrunds in die Aufsatzreihe ein. In seinem 1969 veröffentlichten Artikel "Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles" beschäftigt sich Crozet mit einem, soweit zu sehen, rein spanischen Phänomen, den Säulenfiguren im Apsideninneren, und führt die wichtigsten aragonesischen Beispiele an.<sup>32</sup>

**Iñiguez Almech** beschäftigt sich in seinem 1968 veröffentlichten Artikel "Sobre tallas románicas del siglo XII" mit vier Werken der Bauplastik Aragóns und Navarras, die bis dato nur kurz oder überhaupt nicht erwähnt worden waren: den Kreuzgangkapitellen der Kathedrale von Pamplona, dem Sarkophag der Doña Blanca von Nájera (vgl. Kap.II.1.1.b), den Kapitellen aus dem Chor der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada (Rioja) und der Bauplastik der Santiagokirche von Agüero (vgl. Kap.II.4.1.b).<sup>33</sup>

Die Arbeit von **Iches** (1971), die sich ebenfalls auf die **Fassadenskulpturen** Santa Marías beschränkt und die Kapitelle im Innern nicht beachtet, ist nicht nach einem einheitlichen Prinzip aufgebaut, sondern kombiniert eine Gliederung nach Meistern mit einem Aufbau nach Portalteilen.<sup>34</sup> Iches versucht verschiedene Meister herauszuarbeiten, stellt ausführlich den historischen Zusammenhang dar und endet mit einem Datierungsvorschlag. In der Betonung der rein französischen Herkunft der Skulpturen von Sangüesa erweist sie sich als Schülerin von Marcel Durliat, der die Arbeit (Mémoire de Maîtrise) betreut hat. Problematisch sind ihre nicht näher ausgeführten Symbolzuschreibungen sowie das Fehlen jeglicher Literaturrezeption.

Iñiguez Almech veröffentlicht 1973 zusammen mit Uranga Galdiano (**Uranga/ Iñiguez 1973**) die umfassendste Darstellung der romanischen Kunst Navarras. Die Autoren geben einen Überblick über die Skulptur und Architektur Navarras des 11. und 12.Jhs. und heben einige Skulpturengruppen monographisch heraus. Trotz vieler Fehler in den Bildunterschriften, dem Fehlen von Anmerkungen, was z.T. zu Verständnisschwierigkeiten und sogar zu Mißverständnissen führt, sowie der schlechten Druckqualität der Abbildungen sind die beiden Bände ein grundlegendes Werk zur Bauplastik Navarras.

**Azcárate** (1976) betrachtet die Skulpturen Santa Marías vor dem Gesamtspektrum der zeitgleichen Bauplastik Navarras und unter einem neuen Gesichtspunkt. Er geht von dem

<sup>31</sup> Vgl. zum Forschungsstand über das Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña", Kap.II.4.

<sup>32</sup> Crozet ist m. W. nach bis heute der einzige, der sich mit diesem interessanten Phänomen beschäftigt, vgl. Kap.II.7, S.162ff.

<sup>33</sup> Außerdem behandelt er kurz die Ermita de San Vicentejo. Iñiguez Almech beaufsichtigte als Architekt die Restaurierung zahlreicher Kirchen und kann als wirklicher Kenner des Gegenstands gelten. Vgl. Iñiguez Almech 1967 Escatología.

<sup>34</sup> Die Magisterarbeit von Iches (Toulouse, Université le Mirail) ist nur wenigen bekannt, da sie nicht veröffentlicht wurde und auf Grund restriktiver Bibliotheksvorschriften ausgesprochen schwer zugänglich ist (nur von Lacoste 1979, Anm.1, erwähnt).

hypothetischen Modell dreier impulsgebender Zentren aus (Estella, Pamplona, Sangüesa), um die herum sich die verschiedenen Werkstätten entwickelt haben (vgl. Kap.II.7.).

In der Reihe *Zodiaque, La pierre que vire*, werden die Hauptwerke der spanischen Romanik nach Regionen unterteilt, vorgestellt. Einer historischen Einführung folgt die ausführliche Beschreibung der Einzelobjekte. Es bleiben jedoch reine Beschreibungen, ohne daß eine Analyse oder Diskussion der Skulpturenkomplexe angestellt wird. Trotz einiger Detailirrtümer und Widersprüchen zwischen Vorwort und Haupttext sind die *Zodiaque*-Bände mit ihren Beschreibungen, Grundrissen und den sehr guten Abbildungen als erste Orientierung nützlich.<sup>35</sup>

Einen Bericht über den Forschungsstand zur Kunst Navarras von der Frühromanik bis ins 20.Jh. unter besonderer Berücksichtigung der Romanik gibt **García Gainza** 1986 auf dem ersten Kongreß zur Geschichte Navarras und weist auf die Notwendigkeit einer detaillierten Beschäftigung mit Baudenkmälern Navarras wie z.B. Sangüesa und Estella hin.<sup>36</sup>

In den achtziger Jahren sind eine Reihe kurzer Artikel zu verschiedenen ikonographischen Themen erschienen, z.B. zu Heiligenzyklen, Passionsdarstellungen und zur Kindheitsgeschichte Jesu, die meist aus Magisterarbeiten hervorgegangen sind. Sie sind jedoch nicht viel mehr als eine Zusammenstellung der Motive.<sup>37</sup> Vielversprechender erscheint dagegen, zunächst die einzelnen Skulpturenkomplexe für sich in dem jeweiligen Entstehungszusammenhang auf mögliche ikonographische Programme zu untersuchen, wie dies z.B. Martínez de Aguirre Aldaz (1984) für die Fassade von San Miguel in Estella tut.

Ein wichtiges Hilfsmittel für die Beschäftigung v.a. mit den kleinen, weitgehend unbekannten Kirchen Navarras sind die **Catálogos Monumentales de Navarra** (1980-1992). In der von García Gainza seit 1977 herausgegebenen Reihe, die weiter fortgesetzt wird, werden sukzessiv sämtliche Baudenkmäler - nach den Verwaltungseinheiten, den sogenannten Merindades, gegliedert, - beschreibend aufgenommen.<sup>38</sup> Von den meisten Gebäuden wurden neue Grundrisse angefertigt und die nur spärlich in sogenannten *Memorias de restauración* berichteten Restaurierungsmaßnahmen zusammengefaßt.<sup>39</sup> Ziel der regional begrenzten

<sup>35</sup> Vgl. Gaillard/ Lojendio 1978 (Navarra); Canellas/ San Vicente 1979 (Aragón); Chamoso/ González/ Regal 1979 (Galicien); Viñayo González 1979 (León/ Asturien); Lojendio/ Rodríguez 1978 (Kastilien 1); dies. 1979 (Kastilien 2); Junyent/ Lasarte 1980 (Katalonien).

<sup>36</sup> García Gainza (1988, S.265) verweist auf das auch in ihren Augen erstaunliche Forschungsdefizit: "(...) será necesario volver de nuevo a los conjuntos, confrontando arquitectura y documentación con vistas a una revisión de la escultura de Sangüesa, pero sobre todo de la del foco de Estella y Tudela. Poco se ha hecho sobre el análisis de los motivos decorativos del románico."

<sup>37</sup> Vgl. Jover Hernando (1987, Passionszyklen), Quintana de Uña (1987, Kindheit Jesu), Ginés Sabras (1988, Heiligenzyklen).

<sup>38</sup> Die Eigenverwaltung der Regionen mit einer autonomen Kulturpolitik betrifft auch die Restaurierungsmaßnahmen, die von Region zu Region unterschiedlich intensiv vorangetrieben werden. So wird in Navarra unter Aufsicht des Príncipe de Viana im Vergleich zu Aragón auffallend viel getan.

<sup>39</sup> Die *Catálogos Monumentales de Navarra* gliedern sich in die Merindades Tudela, Olite, Estella und Sangüesa, vgl. García Gainza u.a. 1980-1992.

Veröffentlichung ist es, Vorkommen und Dichte der romanischen Gebäude nach geographischen Zonen aufzuzeigen und ihre Besonderheiten in den Verwaltungseinheiten (Comarcas) darzulegen.<sup>40</sup> In dem Kapitel über Santa María la Real von Sangüesa wird allerdings lediglich das bereits Geschriebene zusammengefaßt, ohne neue Analysen oder Informationen beizutragen.

Für die übrigen Regionen Spaniens ist man leider noch immer auf die Catálogos Monumentales aus den 40er und 50er Jahren sowie auf die wenigen Einzelabhandlungen angewiesen.<sup>41</sup>

Für alle Forschungsvorhaben über die romanische Kunst in Navarra ist die Institución **Príncipe de Viana** von großer Bedeutung. Die Institution mit Sitz in Pamplona (Cámara de Comptos, Servicio Patrimonio Histórico) wurde 1940 von der Diputación Foral de Navarra gegründet mit der Aufgabe, die Baudenkmäler der Provinz zu erhalten und zu katalogisieren. Sie unterhält in Pamplona ein umfangreiches Archiv mit Photos, Grundrissen und Restaurierungsberichten. Die Institution leitet die Restaurierungsarbeiten für ganz Navarra und gibt die gleichnamige Vierteljahreszeitschrift heraus, in der die wichtigsten Aufsätze zu Geschichte, Kunst und Brauchtum Navarras erscheinen.

---

<sup>40</sup> Zur Rechtfertigung der regionalen Begrenzung der Untersuchung vgl. García Gainza 1988, S.261: "(...) insisto en que los estudios regionales o comarcales siguen siendo imprescindibles por el parentesco que ofrecen los monumentos de una zona y las diferencias con los demás."

<sup>41</sup> Vgl. die Catálogos Monumentales von Huesca (Arco y Garay 1942) und Zaragoza (ders. 1957) sowie für Soria (Gaya Nuño 1946) und León (Gómez Moreno 1925/26). Die Erforschung der Bauplastik Aragóns konzentriert sich immer noch auf das dem sogenannten Meister von San Juan de la Peña zugeschriebene Oeuvre (vgl. Kap.II.4.), so daß zahlreiche Skulpturengruppen weitgehend unbeachtet bleiben. Von den wenigen Einzelabhandlungen zu anderen Komplexen seien erwähnt Lacoste 1971 (Santa María von Uncastillo), de Egry 1963 und dies. 1964 (San Martín, Uncastillo) sowie Simon 1980 (Santa María, Uncastillo u.a.). Zur Bauplastik des 11.Jhs. (z.B. Kathedrale von Jaca), gibt es dagegen eine Fülle von Abhandlungen, die vor dem Hintergrund der "Spain-Toulouse"-Kontroverse entstanden sind.

#### 4. Die Stadt Sangüesa

Sangüesa liegt im Nordosten der iberischen Halbinsel in Navarra, der einzigen der 17 Regionen Spaniens, die nur eine Provinz umfaßt und eine eigene Verwaltung, die Diputación Foral, besitzt (Karte I. 1., Karte I.2.). Die kleine Stadt (4.650 Einw.) am Fluß Aragón gelegen, bevor dieser in den Irati fließt, befindet sich 45 km von der Provinzhauptstadt Pamplona entfernt und nur wenige Kilometer von der Nachbarregion Aragón,<sup>42</sup> mit der Navarra 58 Jahre lang als ein Königreich vereint war. Diese Lage nahe der Grenze prägte Sangüesas Geschichte als Streitobjekt zwischen beiden Königreichen. Der Stadt kam als *villa cabeza* der gleichnamigen *merindad* und zeitweise Königssitz eine besondere Bedeutung zu.<sup>43</sup> Mehrfach wurde hier die Versammlung der Cortes abgehalten.

Sangüesa ist ein typisches Beispiel für die vielen Neugründungen, die die Könige Navarras im 11. und 12.Jh. im Rahmen ihrer systematischen Besiedlungspolitik nach dem Ende der Reconquista mit Blick auf die wachsende Bedeutung der Pilgerfahrt in dieser Gegend der iberischen Halbinsel durchführten. Ziel der Könige war es, ausländische Siedler (*francos*) ins Land zu holen, sie in königlichen Ortschaften anzusiedeln und so eine bürgerliche Mittelschicht (Kaufleute, Handwerker, Wirte) zu schaffen, die es bis dahin in diesen Territorien nicht gegeben hatte.<sup>44</sup> Diese Siedlungspolitik fällt zusammen mit dem Anwachsen der Pilgerfahrten nach Santiago de Compostela im letzten Drittel des 11.Jhs., mit der Gründung neuer Handelsniederlassungen und den intensiveren Verbindungen zwischen Europa und der iberischen Halbinsel.<sup>45</sup> Die Wiederbesiedelung der christlichen Städte beginnt in der Mitte des 11.Jhs. zunächst in Jaca (1063).<sup>46</sup> Das Stadtbild dieser wie dem Reißbrett entstammenden Neugründungen mit längsrechteckigem Plan, einer geraden Straßenführung und regelmäßigen Häuserblocks ist überall gleich. Der Pilgerweg bildet die Hauptachse, an der sich die wichtigsten Gebäude der Stadt, darunter die Kirche, befinden (Karte I. 6, Abb.2).<sup>47</sup>

Die ehemalige Pilgerstraße, die Calle Mayor, früher Rúa Mayor, und bis heute Hauptachse und Zentrum des sozialen Lebens Sangüesas durchzieht in der Verlängerung der Brücke über den Aragón die Stadt und führt weiter in die Nachbarregion Aragón.

<sup>42</sup> Von Sangüesa sind es 8 km bis nach Javier, 16 km nach Leyre, 60 km nach Jaca und etwa 90 km bis zur französischen Grenze.

<sup>43</sup> Die Karte der Merindad Sangüesa (Verwaltungseinheit seit Mitte des 13.Jhs.), zu der u.a. die Orte Artaiz, Leyre, Navascués und Aibar zählen, ist abgebildet in García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.IX.

<sup>44</sup> Vgl. Angermann 1986, S.27ff.

<sup>45</sup> Vgl. Lacarra 1978, S.194.

<sup>46</sup> Vgl. Defourneaux 1949 und Lacarra 1978, S.207.

<sup>47</sup> Ein vollkommen anderes Stadtbild zeigen die christlichen Städte, die aus einer arabischen Siedlung hervorgegangen sind bzw. diese nach der Reconquista mit ihrem System aus engen, winkligen Gassen übernommen haben.

Die erste Ansiedlung, das alte Sangüesa, Sangüesa la Vieylla, befand sich auf dem nordwestlich gelegenen nahen Hügel, dem heutigen **Rocaforte**.<sup>48</sup> Der gut zu verteidigende Ort spielte im 10.Jh. eine wichtige Rolle beim Schutz des Königreichs von Pamplona vor den maurischen Angriffen. Sangüesa la Vieja wird im 11. und 12.Jh. mehrfach im Zusammenhang mit der Vergabe von *fueros*, königlichen Privilegien, erwähnt. Als die Gefahr maurischer Angriffe gebannt war, besiedelte König Alfonso el Batallador, der Schlachtenkämpfer (reg. 1104-1131), die fruchtbare Talebene, den Burgo Novo, das heutige Sangüesa. Die Häuser des Burgo Novo gruppierten sich um den bereits vorhandenen Palast von Sancho Ramírez (1089-1093), der Ende des 11.Jhs. erbaut worden war und sich von der Brücke bis zum heutigen Rathaus auf mittlerer Höhe der Calle Mayor erstreckte (Stadtplan I. 8.). Zu dem Palast gehörte auch eine Palastkapelle, Santa María, der Kernbau der späteren Gemeindekirche Santa María la Real.<sup>49</sup> Festung, Palast und Brücke waren drei wichtige Bezugspunkte für die Gründung der Stadt in der Ebene, die nach Beendigung der Reconquista in diesem Teil Spaniens immer wieder gegen Invasionen aus Aragón gerüstet sein mußte.<sup>50</sup>

Sangüesa la Nueva wird 1122 zum ersten Mal in einem Dokument erwähnt.<sup>51</sup> Zu dem Kern der kleinen Siedlung, die in der Nähe des Palastes angelegt war, kamen neue Stadtviertel mit eigenen Gemeindekirchen hinzu. Die Stadt erhielt im Laufe der Zeit sechs Gemeindekirchen und dreizehn Hospitäler. Das gesamte Stadtgebiet wurde von einem Mauergürtel mit zwölf Türmen umfaßt und war durch vier Tore zu betreten.<sup>52</sup> Im Norden verlief die Stadtmauer dicht um die Apsiden der Santiagokirche (s.u.). In der näheren Umgebung der Siedlung wurden zahlreiche Ermitas gegründet.<sup>53</sup> Anfang des 12.Jhs. wurde am anderen Ufer des Flusses die Kirche **San Nicolás** gebaut, die den Ausgangspunkt für ein neues Stadtviertel bildete.<sup>54</sup> 1131 rief Alfonso el Batallador die Johanniter nach Sangüesa zum Schutz der Pilger und der Bewohner sowie zur Sicherung der Grenze nach Aragón. Ein entscheidender Zuwachs der

<sup>48</sup> Sangüesa la Vieja wird Mitte des 15.Jhs. in Rocaforte umbenannt, um Verwechslungen mit Sangüesa la Nueva zu vermeiden. Vgl. zur Stadtgeschichte Sangüesas: Lacarra 1975, S.144-245; ders. 1978; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.157 ff.; Moral Contreras 1987, S.1-16; García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.365-367, S.381, S.414; Labeaga Mendiola 1993, S.71-81.

<sup>49</sup> Welcher Teil der heute vorhandenen Kirche der Palastkapelle Alfonsos entspricht und damit von vor 1131 stammt, bleibt zu diskutieren (vgl. Kap.IV.).

<sup>50</sup> Die Brücke ließ ebenfalls Sancho Ramírez (1089-1093) Ende des 11.Jhs. bauen (zur Brücke vgl. Anm.62). Vgl. Milton Weber 1959, S.139-140. Die Türme der Festung, die später als Gefängnis genutzt wurden, sind bis heute erhalten.

<sup>51</sup> Alfonso I spricht in dem Dokument vom Februar 1122 von "burgo novo prope illo Ponte, iuxta illo nostro Palatio." Vgl. Moral Contreras 1987, S.6 und García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.365; Labeaga Mendiola 1993, S.216.

<sup>52</sup> Die Mauer wurde unter Alfonsos Nachfolger, García Ramírez (1134-1150), errichtet. Es finden sich abweichende Angaben zu der Anzahl der Tore und der Türme, von vier bis sechs Toren und zwölf bis zwanzig Türmen. Im 14.Jh. wird eine zweite Ummauerung hinzugefügt, die weitgehend dem Verlauf der Stadtmauer aus dem 12.Jh. entspricht. Zwei der Türme sind erhalten. Zu dieser Zeit wurden außerdem die zinnenbekrönten Türme der Kirchen Santa María und Santiago angefügt.

<sup>53</sup> Im folgenden wird der spanische Begriff "ermitas" für eine Gruppe von kleinen abgelegenen Kirchen benutzt, die bestimmte Besonderheiten teilen, vgl. Kap.II.6.2., Anm.37. Vgl. García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,4, S.367, 410ff. und Jimeno Jurío o.J. Ermitas.

<sup>54</sup> Vgl. zu den Kapitellen von San Nicolás, Kap.II.6.2, S.37.

Bevölkerung nach 1131 ist durch die damit garantierte Sicherheit sowie durch das *fuero* von 1132 zu erklären, in dem Beschränkungen des Privilegs von 1122 aufgehoben und die Ansiedlung der *francos* erleichtert wurden. Die Stadt wuchs in Richtung Süden entlang dem Camino de Valdonsella und dem Weg nach Ull, der späteren Calle Mayor. Zu dieser Zeit erfolgte auch der Ausbau der ehemaligen Palastkapelle zur Gemeindekirche Santa María.<sup>55</sup> In der ersten Hälfte des 12.Jhs. wurden in der Nordostecke der Siedlung die Santiagokirche (erste Erwähnung 1144) und außerhalb der Stadt, auf dem Weg nach Sos, die kleine Kirche San Adrián de Vadoluengo, heute La Magdalena genannt, errichtet, an die ein Hospital angeschlossen war.<sup>56</sup> Das Privileg von 1132 erlaubte u.a. die Stadterweiterung *ultra ponem*, also am anderen Flußufer in der Nähe der Kirche San Nicolás. Hier entstand das Stadtviertel la Oltra mit der Kirche San Andrés.<sup>57</sup> In der zweiten Hälfte des 13.Jhs. konnte sich die Siedlung außerhalb der Ummauerung ausbreiten, und es kam im Südwesten ein neues Stadtviertel hinzu, la Población, mit der Kirche San Salvador. Im 13.Jh. wurden in Sangüesa zahlreiche Klöster gegründet.

Sangüesa la Nueva, zu Friedenszeiten entstanden, erlebte den größten Zuwachs nach 1131 als Navarra und Aragón unter einer Krone vereint waren. Mit dem Tod von Alfonso el Batallador, 1134, wurde Navarra unter García Ramírez (1134-1150) wieder selbständiges Königreich, und die kriegerischen Auseinandersetzungen gegen Aragón begannen. Diese neue Situation traf die kleine Grenzsiedlung mitten im Prozeß des größten Wachstums.<sup>58</sup> 1171 wurde auf dem Berg Arangoiz, der sich am Ende der Brücke erhebt und den heute eine riesige Christusstatue markiert, an strategisch günstiger Stelle eine Festung, Suso oder Castellón genannt, errichtet sowie die Kirche **San Esteban** gebaut.

Heute ist es nur eine kurze Strecke von Rocaforte bis Sangüesa, doch die Verlegung des Ortes in die Ebene veränderte den Charakter der Siedlung. Jetzt war Sangüesa Grenzort, ständiger Reibungspunkt zwischen den Interessen Navarras und Aragóns. Die Lage als *ciudad bifronte* und *burgo fronterizo* hatte auch Auswirkungen auf die Architektur von Sangüesas Hauptkirche Santa María, die mit ihren wenigen, schießschartenartigen Fenstern einer Wehrkirche ähnelt. War zuvor das vorrangige Ziel die Verteidigung gegen die Invasion der Araber gewesen, suchte man jetzt die Öffnung für die Pilger. Es war eine zweifache Öffnung, nach Aragón und nach Frankreich. Die Politik der Öffnung nach Frankreich wurde entschieden von Sancho el Mayor (1000-1035) gefördert, der enge Verbindungen zu Cluny knüpfte und den Verlauf des

---

<sup>55</sup> Vgl. Kap.IV.

<sup>56</sup> San Adrián war eine von König Sancho Ramírez festgelegte Station auf dem Pilgerweg. Zu San Adrián vgl. Kap.I.4.3. und Kap.II.6.2. Zur Bauplastik der Santiagokirche vgl. Katalog I, GK6.

<sup>57</sup> San Andrés wurde in der Überschwemmung von 1787 vollständig zerstört.

<sup>58</sup> Vgl. zur Geschichte Navarras Ubieta Arteta 1953; Crozet 1962; Lacarra 1972; ders. 1975; ders. 1978; Fortún/ Jusué 1993.



Pilgerwegs definitiv festlegte.<sup>59</sup> Schon Alfonsos Vater, Sancho Ramírez V. (1063-1094) hatte - sich der wirtschaftlichen Bedeutung des Pilgerwegs bewußt - die Besiedlung der Gegend vorangetrieben und eine Schleife auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela auf dem Teilstück durch Navarra eingerichtet, die über Sangüesa führte (Karte I. 6.).

Die Pilger überquerten über den Somport Paß die Pyrenäen, kamen in die Ebene von Jaca und betraten Navarra bei Yesa.<sup>60</sup> Diesen Weg nutzten v.a. Pilger aus Frankreich, Italien und Katalonien. Unter dem Schutz der Johanniter, die zu einem wichtigen Faktor für die Entwicklung der Städte wurden, kamen neue Siedler, und der Ort nahm schnell seine heutigen Ausmaße an.

Die Hauptkirche Sangüesas, Santa María la Real, liegt an der ehemaligen Pilgerstraße. Die Westwand, die nicht als Fassade ausgebildet, sondern nur durch schmale Fenster durchbrochen ist, befindet sich in knapp 10 m Entfernung zum Fluß (Abb.6).<sup>61</sup> Die Südfassade mit dem großen Portal zeigt zur ehemaligen Pilgerstraße (Abb.1, 2). Auf der gegenüberliegenden Straßenseite folgt in nur wenigen Metern Entfernung die Häuserfront, so daß das Portal in seiner gesamten Höhe nur von einer Querstraße aus zu sehen ist (Abb.5). Um die Apsiden verläuft in enger Kurve eine Nebenstraße, die in die Calle Mayor mündet und über die Brücke führt. Somit wurde noch bis vor kurzem der gesamte Verkehr von Aragón nach Pamplona durch Sangüesa direkt an der Kirche vorbeigeführt.<sup>62</sup> Durch die unmittelbare Nähe zum Fluß war die Kirche immer wieder von Überschwemmungen betroffen.<sup>63</sup>

Santa María wird zweimal in Dokumenten erwähnt. 1131 übergibt König Alfonso el Batallador seinen Palast und die Kirche, die zu diesem Zeitpunkt noch Palastkirche war, dem Johanniterorden:

<sup>59</sup> Zur Verzahnung der Interessen Clunys mit denen der nordspanischen Königsfamilie vgl. Segl 1977; Gaillard 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.14; Moralejo Alvarez 1988; Werckmeister 1988; Williams 1988; Bredekamp 1989/90, S.88-90; Moralejo Alvarez 1990.

<sup>60</sup> Hier ist bis heute ein Stück der alten Pilgerstraße erhalten. Im Pilgerführer, dem Liber Sancti Jacobi, wird Sangüesa nicht erwähnt, da die Gegend zur Entstehungszeit des Führers gerade erst wiederbesiedelt wurde. Vázquez de Parga/ Lacarra/ Uría Rúa 1948/49, Bd.2, S.426: "Seguia el camino al pie del monasterio de Leire, por territorio de éste como Yesa (...). Aun cuando la Guía del siglo XII no lo indica, muchos peregrinos se separarían ligeramente del camino para hacer escala en Sangüesa, que precisamente se estaba repoblando cuando se componía la Guía. Tratando de justificar sobre el terreno esta lógica desviación hacia una ciudad que se fundaba por el rey a dos pasos de la ruta tradicional, dimos efectivamente con la calzada y puente sobre el río Aragón que atravesaban los peregrinos. La desviación se hacía cerca de Yesa, casi frente al monasterio de Leire, donde se conserva un buen trozo de calzada medieval."

<sup>61</sup> Eine steinerne Brücke war schon in der Römerzeit vorhanden. In einem Brückenpfeiler wurde eine römische Inschriftentafel gefunden, die sich heute im Museo de Navarra (Pamplona) befindet. Eine Römersiedlung Sucosa oder Sankotza, bei der vier Straßen verliefen, ist durch Funde an dieser Stelle nachgewiesen. 1892 wurde der Brücke die heute das Bild prägende Eisenkonstruktion hinzugefügt.

<sup>62</sup> Vgl. Kap.I.4.3.

<sup>63</sup> Vgl. zu den Überschwemmungen Beunza Arbonies 1987 und García Gainza u.a. 1992, Bd.4,2, S.414. In der schlimmsten Überschwemmung vom 24. November 1787 ertranken 500 Menschen und große Teile der Stadt wurden zerstört. Es sind jedoch keine Angaben zu möglichen Zerstörungen an der Bausubstanz Santa Marías zu finden.

"Ego, Aldefonsus, Dei gratia Rex, Placuit mihi libenti animo et spontanea voluntate (...) ut donem Domino Deo et Ecclesie Beati Ioannis Baptiste Hospitalis Iherusalem et pauperum eius illud meum palatium quod est iuxta illa ponte de Sangossa (...). **Similiter dono ibi ecclesiam Beate Marie que est intrus in meo corral que est in capite de illo Burgo Novo de Sangossa.**"<sup>64</sup>

Bis 1351 bleibt die Kirche im Besitz des Ordens und geht dann an den Bischof von Pamplona über.<sup>65</sup>

## 5. Santa María la Real, Sangüesa

### 5.1. Architektur

Santa María ist eine dreischiffige Kirche ohne Querschiff mit einem Vierungsturm. Das mittlere Schiff ist breiter als die Nebenschiffe. Mit seinen drei Jochen ist Santa María ein vergleichsweise kurzer Bau (Grundriß 3). Die Schiffe enden in drei halbrunden Apsiden, von denen die Mittelapsis breiter, höher und länger als die Nebenapsiden ist.<sup>66</sup> Im Norden sind an den romanischen Kernbau Anfang des 14.Jhs. und im 16.Jh. zwei Kapellen angebaut worden (s.u.).

Die drei Schiffe werden von vier freistehenden kreuzförmigen Pfeilern gebildet, denen jeweils zwei Halbsäulen an den Seiten vorgelegt und je eine Dreiviertelsäule in die Ecken eingestellt sind.<sup>67</sup> Die beiden Halbsäulen werden von einem Doppelsäulenkapitell bekrönt, die Dreiviertelsäulen von einem kleinen Nebenkaptell. Den beiden Pfeilern zur Mittelapsis sind - zum Schiff wie in das Apsideninnere zeigend - nur eine Säule vorgestellt, die jedoch in einem Doppelsäulenkapitell endet (Abb.11, 12).

Die Schiffe sind mit Kreuzgratgewölben überzogen, dessen Grate aus einem dreifachen Wulst gebildet werden, von denen der mittlere höher ist als die beiden seitlichen. Sie ruhen zum Kircheninneren führend auf den in die Ecken der Pfeiler eingestellten Dreiviertelsäulen und zu den Außenwänden hin auf den kleinen Seitenkapitellen an der Außenwand. Die Gurt- und Scheidbögen liegen auf den Doppelkapitellen der den Pfeilern vorgelagerten Doppelsäulen bzw. den Doppelkapitellen der Außenmauern auf. Den das Portal begrenzenden Pfeilern ist jeweils nur eine Säule vorgelegt.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Nach Villabriga 1962, S.148, vgl. auch García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.365. Das Originaldokument wird in dem Archiv des Rathauses von Sangüesa aufbewahrt.

<sup>65</sup> Vgl. Moral Contreras 1987, S.7.

<sup>66</sup> Die Gesamtlänge des Hauptschiffes inklusive der Mittelapsis beträgt 28,30 m, das Mittelschiff ist 4,80 m breit, die Seitenschiffe messen 3 m. Das Mittelschiff hat eine Höhe von 13,80 m, die Seitenschiffe sind 11,20 m hoch (Angaben nach Lojendio 1978, Zodiaque, Bd.7, S.170).

<sup>67</sup> García Gainza u.a. 1992 (C.M.N., Bd.4,2, S.367) bezeichnet diesen Pfeilertypus als "típico soporte languedociano propagado por la arquitectura del Cister."

<sup>68</sup> Vgl. Lambert 1931, S.128.

Die Doppelsäulenkapitelle des Langhauses sind zum großen Teil mit einfachen, stilisierten Blättern gestaltet, nur wenige zeigen narrative Darstellungen (Anhang VIII.). Die Kämpfer der Kapitelle, die an den Pfeilern der Apsidenöffnungen zum Langhaus sitzen, werden über die eigentliche Kämpferplatte hinaus über die Pfeiler geführt und umklammern diese bis zur Wand, wo sie von einem Würfelfries an den Apsidenwänden fortgesetzt werden.<sup>69</sup> Diese Kapitelle befinden sich auf gleicher Höhe wie der obere Würfelfries und damit höher als die anderen Kapitelle des Langhauses. Die zum Mittelschiff zeigenden Kapitelle (IL6, IL8, IL16, IL18, IL26, IL27, IL28, vgl. Grundriß 3) und die beiden Kapitelle des Fensters in der Westwand (IW1-IW4) befinden sich alle auf einer Höhe über den übrigen Kapitellen.

Der einzige Schmuck der Seitenschiffwände ist ein auf mittlerer Höhe verlaufendes Gesims mit dem nach der Kathedrale von Jaca *imposta jaquelada* oder auch *ajezdrado jaqués* benannten Würfelband. Dieses Ornament findet sich auf Kämpfern, Archivoltenbändern und Gesimsen in fast allen Kirchen Navarras und Aragóns, die in der Nachfolge der Kathedrale von Jaca entstanden sind.<sup>70</sup>

Über der quadratischen Vierung erheben sich eine Rippenkuppel und darüber der Turm (Abb.20). Durch vier Trompen wird die viereckige Grundfläche auf acht Ecken erweitert, über denen sich die Laterne erhebt. Ein Gesims markiert - an der Nord- und Südseite jeweils durch ein Rundfenster unterbrochen - den Ansatz der vier konischen Trompen, in deren Ecken kleine Figuren eingelassen sind. Die Laterne wird von acht Fenstern durchbrochen bevor sie in die Kuppel übergeht.

Im Westen ist ein erhöhter steinerner Chor angefügt, dessen Gewölbe 1570 erneuert wurde. An der westlichen Außenwand öffnen sich je ein schmales Fenster auf der Höhe der Seitenschiffe und ein breites Fenster auf der Höhe des Mittelschiffs.<sup>71</sup>

Das Innere der drei halbrunden Apsiden, die von einer Kalotte überwölbt werden, ist unterschiedlich gestaltet. Drei Gesimsbänder mit dem Jaqueser Würfelmuster teilen die Hauptapsis horizontal in drei Abschnitte. Der untere Würfelfries umklammert die zum Langhaus zeigenden Pfeiler und läuft in den Nebenapsiden auf gleicher Höhe weiter. In dem oberen Abschnitt der Mittelapsis öffnen sich drei Rundfenster, den mittleren Bereich durchbrechen drei halbrunde Fenster. Den unteren Abschnitt bildet ein hoher Sockel. Die drei Fenster des mittleren Bereiches sind als schmale Fensterschlitze tief in die Mauer eingeschnitten. Sie werden von einem mächtigen Rundstab eingefaßt und von Doppelsäulen und zwei Nebensäulen flankiert. Die Rundstäbe des mittleren und der beiden seitlichen Fenster

<sup>69</sup> Gemeint sind die Kapitelle IL23, IL24, IL27, IL28, IL31, IL32.

<sup>70</sup> Vgl. Kap.II.6.

<sup>71</sup> Labeaga Mendiola 1993, S.223.

ruhen auf einem gemeinsamen Doppelsäulenkapitell. Die innere Einfassung der Fenster liegt auf kleinen Nebenkapitellen auf. Allein das Doppelsäulenkapitell links des mittleren Fensters sowie das dazugehörige linke Seitenkapitell sind erhalten (IAh). Die übrigen Kapitelle wurden durch moderne, glatt belassene Kapitellkörper ersetzt.<sup>72</sup> Das Halbrund der Mittelapsis wird heute vollständig auf ganzer Höhe und Breite von dem Hochaltar aus dem 16.Jh. verdeckt. Ein Photo, das während der Restaurierung von 1950 aufgenommen worden ist, gibt den Blick auf die Mittelapsis frei (Abb.12, 17). Das Apsidenrund und damit das figürliche Doppelsäulenkapitell (IAh) ist heute über eine Tür im Altar zugänglich.<sup>73</sup>

Die Seitenapsiden werden durch zwei Gesimsbänder in nur zwei Abschnitte unterteilt und haben jeweils ein Fenster mit schmaler Öffnung, das von einfachen Säulen flankiert wird (Abb.16, 18). Das Fenster der Nordapsis wird auf jeder Seite durch eine Blendarkade mit entsprechender Säule und Kapitell erweitert. Es sind insgesamt also vier Kapitelle, die figürlich bzw. vegetabil gestaltet sind. In der Südapsis sind auf jeder Seite zwei schmalere Blendarkaden dem zentralen Fenster beigegeben, so daß hier insgesamt sechs Kapitelle vorhanden sind.<sup>74</sup>

An der Nordwand durchschneidet auf der Höhe des östlichsten Joches ein spitzbogiger Durchgang zur Kapelle San Miguel (s.u.) ein Fenster mit runder Laibung, das im Aufbau ursprünglich den Apsidenfenstern entsprach. Durch den eingeschnittenen Durchgang sind nur noch die zwei Kapitelle auf der linken Seite erhalten (Abb.13).

An die Nordwand der Kirche wurden um 1300 und im 16.Jh. zwei Kapellen angebaut.

Die Capilla San Miguel ist auf Höhe des Vierungsjoches an die Nordwand angefügt worden und umfaßt zwei breite Joche sowie ein schmales drittes Joch. Sie diente den Königen als Kapelle, wenn diese sich in Sangüesa aufhielten, später ebenso den Grafen von Javier. Die Könige konnten die Kapelle von dem hinter der Kirche gelegenen Palast aus betreten. Ein direkter Zugang von außen wurde geschlossen.<sup>75</sup> Die zwei Joche der Kapelle werden von einem Kreuzgewölbe überzogen.<sup>76</sup>

Auf der Höhe des nach Westen folgenden Jochs schließt die Capilla de la Piedad an (auch Capilla de Rodríguez de Arellano oder de Esquziba genannt). Der quadratische Raum wird mit einem Sterngewölbe gedeckt.

Die heutige Sakristei ist im Norden an die beiden Kapellen angebaut. Die alte Sakristei war direkt an die Südapsis angefügt und ging bis zum südlichen Strebepfeiler der Mittelapsis (Grundriß 1). Um sie betreten zu können, hatte man die Außenmauer der Südapsis an einer Stelle durchbrochen. Die alte Sakristei wurde 1950 zusammen mit einem kleinen Bau weiter

<sup>72</sup> Vgl. Kap.I.4.3.

<sup>73</sup> Zur Diskussion um die Beseitigung des Altars, vgl. Kap.I.5.3., S.36.

<sup>74</sup> Einige der Kapitelle der Seitenapsiden sind moderne Ergänzungen, s. Anhang VIII.

<sup>75</sup> Vgl. Labeaga Mendiola 1993, S.223.

<sup>76</sup> García Gainza (u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.370) datiert die Kapelle auf 1300 und beruft sich auf ein schriftliches Dokument. Labeaga Mendiola (1993, S.223) datiert den kleinen Bau dagegen aufgrund des Kreuzgratgewölbes auf das 14.Jh.

westlich an der Südwand (Kapelle des Francisco Javier) abgerissen und das Loch in der Apsis geschlossen.

Von außen ist die Kirche bis auf einen Würfelfries, der unterhalb der Fenster einmal herumläuft, schlicht belassen, so daß die ungeteilte Aufmerksamkeit auf das große Portal gerichtet wird, das sich in dem ersten Joch westlich der Apsiden öffnet und als Hochrechteck zwischen zwei Pfeilern konzipiert ist.

Im Westen mußte durch einen Sockel der große Niveauunterschied von der Kirche zum Fluß ausgeglichen werden (Abb.6). Das riesige Fenster, das von zwei kleineren Fenstern flankiert wird, ist eine spätere Hinzufügung. Die Kapitelle, Säulen und die Fensterrahmung sind moderne Ergänzungen von 1950.

Die Außenseiten der Apsiden werden durch Pfeilervorlagen vertikal unterteilt (Abb.4). Ein massiver unterer Abschnitt dient als hoher Sockel. In jedem der durch die Pfeilervorlagen entstandenen Abschnitte liegt ein Fenster. Die Fenster sind nicht zentriert zwischen die Pfeiler gesetzt, sondern unterschiedlich aus der Mitte verschoben. Ein Würfelfries verläuft an der Mittelapsis direkt unter dem Fenster und in einigem Abstand darüber von einem Pfeiler zum anderen, jedoch ohne diesen zu umklammern. An den Seitenapsiden fehlt der obere Würfelfries, der an der Mittelapsis die Aufgabe hat, die nur hier folgenden drei Rundfenster optisch abzusetzen. Die Rundfenster werden von unterschiedlich gestalteten Flecht- und Ornamentbändern eingefasst. Die Apsidenfenster sind außen genauso aufgebaut wie innen. Sie werden von einem dicken Rundstab eingefasst, der auf jeder Seite auf einer Säule mit Kapitell ruht. Dann folgen eine tiefe Einkerbung und ein Ornamentband, das die Bogenrundung nachzeichnet. Das Kämpferornament wird über das Kapitell und den Ansatz der Fensterrahmung hinaus auf der Apsiswand bis zu den begrenzenden Pfeilern links und rechts geführt.

Der zinnenbekrönte achteckige Turm, der in einem spitzen Helm über der Vierung endet, ist in drei Abschnitte gegliedert. Einem massiven Körper, in dem sich nur zwei Oculi öffnen, folgt die erste Fensterzone. An jeder der acht Turmseiten befindet sich ein Fenster unter einer mehrfach abgetreppten Rahmung. Die Fenster sind jeweils dreigeteilt in zwei Lanzettfenster und ein darüber liegendes Rundfenster. Diese Zone wird nach oben und unten von einem Gesims aus kleinen Dreipässen markiert. Darüber folgt der dritte Abschnitt des Turmes mit schmalen, abwechselnd einfachen oder doppelten Fenstern, in dem die Glocken untergebracht sind. Zinnen, unter denen Wasserspeier spitzen, schließen den Turm nach oben ab. Auf der Westseite des Turmes wurde ein zylindrischer, runder Treppenturm angebracht, der die Fenster und das Gesims der ersten Zone durchbricht.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Vgl. Kap.I.5.3.

## 5.2. Die Bauplastik

Den Kern des Portals, das sich an der Südwand Santa Marías öffnet, bilden das Tympanon und der Türsturz (Abb.22, 23). Die fünf figürlich belegten Archivolten umschließen sowohl das Tympanonrund als auch den Türsturz, der mehr als das untere Drittel des Bogenfeldes einnimmt. Die Seiten des Türsturzes schließen nicht gerade ab, sondern sind der Bogenführung der Archivolten folgend abgerundet bzw. werden von der inneren Archivolte beschnitten.<sup>78</sup> Dadurch verschmilzt der Türsturz mit dem Tympanon zu einem großen Bogenfeld und ist diesem nicht, wie auf vergleichbaren Portalen zu sehen, als gerade Verlängerung und eigenständiges längsrechteckiges Bauelement angefügt.<sup>79</sup> Allein die betonte Horizontale und die Reihung der von Arkaden eingefassten Figuren auf dem Türsturz setzen ihn als eigenständiges Element innerhalb des Bogenfeldes ab. Der obere Teil, das eigentliche Tympanon, besteht aus drei großen Steinplatten, von denen sich die mittlere dem leicht angespitzten Bogen der Archivolten anpaßt.

Auf der mittleren, hochrechteckigen Steinplatte des **Tympanons** wird die riesige Gestalt Christi gezeigt, die vier posauneblasende Engel umgeben.<sup>80</sup> Die monumentale Christusfigur, die mehr als doppelt so hoch ist wie die anderen Figuren des Tympanons, durchragt beherrschend die gesamte Tympanonscheibe. Auf der rechten Steinplatte drängen sich in dem oberen Register acht nackte Menschen. Es sind die zum Gericht Auferstandenen (s.u.).<sup>81</sup> In dem unteren Feld wird der Erzengel Michael mit der Seelenwaage gezeigt, der das Gericht am Ende der Tage vollzieht (Abb.175). Stellvertretend für die guten und die schlechten Taten der Menschen befindet sich auf den Waagschalen ein Vogel und ein Stapel Bücher.<sup>82</sup> Christus ist also im Zentrum des Tympanons als Richter anzusprechen, der gekommen ist, um die Menschheit - stellvertretend in den rechts und links neben ihm aufgereiht stehenden Männern und Frauen dargestellt - zu richten.<sup>83</sup> Drei bekleidete Menschen zu seiner Rechten haben die Prüfung durch das Gericht bestanden und können dem zu imaginierenden Paradies entgegengehen. Das Paar, das sich rechts des Erzengels befindet, aber wird abgeurteilt. Beide stehen nackt in der Hölle, die aus mehreren teuflischen Köpfen mit Flammenhaar und zahnbesetzten Mäulern gebildet wird, und müssen ewige Qualen erleiden.

Der **Türsturz** ist in einem Stück, aus einem Steinblock, gearbeitet. Er wird auf seiner gesamten Länge von den zwölf nebeneinander stehenden Aposteln und der thronenden Muttergottes mit dem Kind auf ihrem Schoß in der Mitte besetzt. Jede einzelne Figur ist von einer Arkade eingefasst. Die Arkaden über den Aposteln haben in etwa die gleiche Breite. Der Bogen über

<sup>78</sup> Vgl. zur Beschneidung dieses Portalteils Kap.III.1.

<sup>79</sup> Einen gerade angefügten Türsturz zeigt z.B. das Portal von Saint-Julien, Le Mans (abgebildet in Sauerländer 1970, Abb.17).

<sup>80</sup> Zur detaillierten Beschreibung jeder einzelnen Skulptur und Interpretationen der komplexeren Skulpturen sei auf den Katalog I verwiesen.

<sup>81</sup> Vgl. Katalog I, TY1.

<sup>82</sup> Vgl. zur Interpretation dieses Details Katalog I, TY4.

<sup>83</sup> Vgl. zur Deutung des Tympanons Kap.VI.1.

Maria und dem Kind ist dagegen sehr viel weiter auseinandergezogen; die begrenzenden Säulen müssen dem ausladenden Thronszitz zu den Seiten hin weichen, als würden sie von ihm auseinander gesprengt. Somit ergibt sich über die gesamte Länge des Steinblocks eine fortlaufende Reihe von Bogenstellungen mit darunter stehenden Einzelfiguren. Die Säulen zwischen den Aposteln sind individuell gestaltet, aus zwei Bändern gewunden, im Zick-Zack geführt, schlicht belassen oder mit einem diagonalen Muster überzogen.<sup>84</sup>

84 Figuren, auf fünf **Archivoltenbögen** verteilt und durch verschieden gestaltete Ornamentstreifen voneinander abgesetzt, belegen den angespitzten Bogen, der das Tympanon und den Türsturz umfaßt (s. Schaubild 2). Die einzelnen Figuren - Männer, Frauen, Tiere, Mischwesen - liegen longitudinal, dem Verlauf der Archivolte folgend, in einer Kehle.<sup>85</sup> Sie blicken frontal herab, sind also nicht durch Blickrichtung oder Gesten auf das Tympanon bezogen. Nur die Tiere werden in Rückenansicht und nicht wie die anderen Skulpturen Santa Marias von der Seite gezeigt. In dieser Position drehen sie den Kopf weit zurück und schauen von der Fassade.

Die Archivolten folgen in den Vor- und Rücksprüngen der Gewändeabstufung. Sie bilden aber nicht exakt die Fortsetzung der Gewändegliederung, und nicht alle fünf Archivolten sind die Verlängerung der Säulen. Nur die Archivolten AvII, AvIII und AvIV liegen über den vorstehenden Kämpferecken. Der Bogen AvIV bildet die Verlängerung der schmalen Zwischensäule. Die innerste Archivolte (AvI) ist weiter nach rechts verschoben und hat keinerlei Verbindung mit dem Gewände. Für sie wurde an der rechten Portalseite in Verlängerung des Kämpfers ein kleiner Sockel angebracht.

Die Leserichtung der Archivoltenfiguren beginnt an den Seiten unten rechts und unten links und ändert sich bei den fünf Archivolten an verschiedenen Scheitelpunkten, so daß sich nicht eine gemeinsame, durchgehende Schnittlinie für alle fünf ergibt (Abb.22, 23).

Die Archivoltenfiguren stehen wie auf einem Podest, auf einem kleinen, nach vorn gewölbten Vorsprung. Sie sind weder in Größe noch Motiv einheitlich. Es finden sich positiv wie negativ belegte Figuren, Handwerker, Tiere, Musiker, Soldaten, ein Magier, Engel, Propheten, Heilige und Pilger neben Darstellungen der Luxuria und der Avaritia, einer Sirene, Mischwesen und Akrobaten. Lange, schlanke Männer und Frauen stehen neben gedrungenen Figuren mit überproportional großen Köpfen. Zum Teil wurden Skulpturenfragmente, einzelne Köpfe und Torsi eingefügt und Figuren beschnitten, um in den verbleibenden Raum eingepaßt zu werden. Einige Skulpturen breiten sich über den ihnen durch die Hohlkehle vorgegebenen Raum seitlich aus und überschneiden die sie begrenzenden Ornamentbänder (z.B. AV70, Abb.71,

<sup>84</sup> Zur Einzelbeschreibung der Apostel, den Namensinschriften und der an mehreren Teilen des Portals noch zu erkennenden Polychromierung vgl. Katalog I, Anm.6.

<sup>85</sup> Der Steinschnitt verläuft radial, so daß ein Stein die longitudinal angeordnete Figur und die beiden seitlich begrenzenden Ornamentstreifen umfaßt.

AV79, Abb.107). Die Einzelfiguren sind unterschiedlich sorgfältig ausgearbeitet, meist sind die der Augenhöhe des Betrachters näher liegenden Skulpturen detaillierter ausgestaltet und zeigen im Verhältnis zu dem kleinen Maßstab eine erstaunlich feine, differenzierte Ausarbeitung.

Drei der sechs **Gewändekapitelle** sind figürlich ausgestaltet, drei sind hauptsächlich vegetabil gearbeitet. Links außen wird die Verkündigung an Maria dargestellt (GK1, Abb.92). In einer ungewöhnlichen Variante des Motivs ist der Gottesmutter eine zweite Frau, eine Magd beigegeben. Es folgt die Darbringung Christi im Tempel nach Lk 2, 22-40 (GK2, Abb.140, 141). Maria reicht das Kind, das auf dem Altar sitzt, dem Priester Simeon. Die alte Prophetin Hanna (oder eine Magd) hält die Opfertiere, zwei Tauben, in ihren verhüllten Händen. Die beiden folgenden Kapitelle, die an den Innenseiten des Gewändes einander gegenüberstehen, zeigen eine Reihe von stilisierten Häusern, die abwechselnd aus einem Haus mit geradem und einem Haus mit Spitzdach gebildet werden und von schmalen, hochrechteckigen Fenstern durchbrochen werden (GK3, GK4, Abb.181, 182). Unter dem Häuserfries belegen Vögel (GK3) und zu Schleifen gewundene Blätter (GK4) den Kapitellkörper. Das rechts folgende Kapitell (GK5, Abb.145-148) zeigt ein in der romanischen Bauplastik seltenes Motiv; das Urteil König Salomos (1. Kön. 3, 16-28). Der für seine Weisheit berühmte König Salomo thront an der Kapitellkante. Er wird begleitet von einem Diener, auf dessen Hand ein Vogel sitzt. Ihm gegenüber stehen die streitenden Mütter mit dem in Tücher gewickelten Kind.<sup>86</sup> Das Kapitell rechts außen wird im Unterschied zu den anderen fünf figürlich bzw. besonders fein vegetabil ausgestalteten Kapitellen aus einfachen, übereinander geordneten Blättern gebildet (GK6, Abb.191).

Die **Kämpfer** der Gewändekapitelle sind im Verhältnis zum Kapitellkörper sehr breit. Die Deckplatten des linken Gewändes überzieht ein wellenförmig verlaufendes Laubband. Siebenblättrige Palmetten belegen die Kämpfer des rechten Gewändes.

An den Säulen des linken **Gewändes** stehen drei kostbar gekleidete Frauen, die Schrifttafeln bzw. Bücher vorführen (Abb.228). Die in die Tafeln eingemeißelten Namen weisen sie als Maria Magdalena (GF1), Maria, die Mutter Christi (GF2) und Maria Jacobi (GF3) aus. Auf der Tafel der Gottesmutter nennt die Inschrift außerdem den Künstler, der die Figur geschaffen hat: Leodegarius me fecit.<sup>87</sup>

Im rechten Gewände sind drei Männer dargestellt. Die beiden inneren Säulenfiguren zeigen ältere Männer, die einen Schlüssel (nicht mehr erhalten) und ein Buch umfassen und als die Apostelfürsten Petrus und Paulus anzusprechen sind.<sup>88</sup> Die Gewändefigur rechts außen fällt in jeder Hinsicht aus dem Kontext heraus. Ein junger Mann, nur mit einem Tuch um die Hüften

<sup>86</sup> Vgl. den Deutungsversuch dieser seltenen Szene im Katalog I, GK5.

<sup>87</sup> Vgl. zu Leodegarius und dem Phänomen der Künstlerinschrift Kap.II.3.1 und Kap.V.

<sup>88</sup> Die Interpretation der beiden Skulpturen und die Identifizierung des nur noch anhand der Bruchstelle erkennbaren Gegenstands, den die innere Figur hielt, wird ausgeführt im Katalog I, GK3, GK4.



bekleidet, hängt an einem Strick, der sich um seinen Hals zusammenzieht (Abb.249). Astansätze zeichnen den Säulenschaft als Baum aus, an dem sich der Mann erhängt an. Über seinem Kopf stürzt ein Dämon mit ausgestreckten Krallen herab bzw. hält den Strick. Es ist Judas, der sich nach seinem Verrat selbst erhängt hat. Eine Inschrift auf der Brust benennt den Verräter: Judas Mercator.<sup>89</sup>

Die **Zwickel** rechts und links der Archivolten, die sich durch die Begrenzung zu den Seiten und nach oben ergeben, sind in Reihen übereinander geordnet, mit Skulpturen gefüllt (Abb.29, 30). Flachreliefs stehen neben fast vollplastisch gearbeiteten Einzelskulpturen. Die Zahl der in einer Reihe platzierten Skulpturen nimmt dem sich verjüngenden Zwickel folgend ab, bis nur noch je eine Skulptur in den verbleibenden schmalen Raum paßt.

Innerhalb der insgesamt 48 Einzelskulpturen der beiden Zwickel ist kein thematischer Schwerpunkt auszumachen. Mischwesen, darunter Greife, Harpyien und Drachen, werden mit Vierbeinern - Pferden, Hunden oder Kühen - kombiniert. Rätselhafte Flechtbänder unterschiedlicher Form und ein Vorhang (RZ17) stehen neben figürlichen Szenen, etwa dem Kampf eines jungen Mannes gegen einen Drachen (RZ8, Abb.406), zwei ringenden Männern (LZ11, Abb.88) und einem Reiter, unter dessen Pferd ein nackter Mann liegt (LZ7, Abb.64). Größere Reliefs illustrieren Episoden aus der Genesis, z.B. Adam und Eva an dem Baum der Erkenntnis (LZ9, Abb.63) sowie Ereignisse aus den Evangelien, so die Heimsuchung (LZ13, Abb.151, 153) und die Verkündigung Mariens (LZ14, Abb.156).<sup>90</sup> In den beiden Zwickeln wurden außerdem Einzelfiguren eingelassen, die aufgrund ihrer Größe und Form ursprünglich höchstwahrscheinlich als Archivoltenfiguren konzipiert waren (LZ3, RZ1).<sup>91</sup>

Über dem kompakten Mittelteil des Portals und dem Gewände erhebt sich das sogenannte **Obere Apostolado** (Abb.31, 32).<sup>92</sup> Vierzehn im Vergleich riesige, unter Arkaden stehende Figuren beherrschen das obere Drittel der Gesamtfassade. Die zwölf Apostel begleiten den in ihrer Mitte thronenden Gottessohn, der von den vier Wesen des Tetramorph und zwei Engeln umgeben wird. Das Obere Apostolado steht mit seiner klaren Gliederung und den vergleichsweise sparsam eingesetzten großen Figuren im Gegensatz zu dem unteren Portalteil mit seinen zahlreichen kleinen Skulpturen, die alle Fassadenteile überziehen. Es wird von dem

<sup>89</sup> Zu vergleichbaren Darstellungen des Judastods in der romanischen Bauplastik als Interpretationshilfe für diese Skulptur, s. Katalog I, GF6 und Kap.VI.1., S.196.

<sup>90</sup> Für dieses Relief (LZ14) wurde eine offensichtlich nur in Spanien vorkommende Sonderform gewählt, in der die Verkündigung mit der Krönung der Gottesmutter verbunden wird, vgl. Katalog I, LZ14.

<sup>91</sup> Die These der Zusammenstellung von vier Zwickelfiguren zu einem Tetramorph wird ebenso wie die immer wieder geäußerte These einer über die Zwickel verteilten Darstellung der nordischen Sigurdsage im Katalog I, S.77 und S.50 (LZ3) diskutiert.

<sup>92</sup> Der Begriff "Apostolado" wird in der französisch-, englisch- wie spanischsprachigen Literatur einheitlich verwendet. Gemeint ist die Darstellung Christi, der von den vier Wesen des Tetramorph umgeben wird, sowie der zwölf Apostel unter einer Bogenarchitektur. Shipley (1927, S.13) definiert: "(...) to define the type: Christ enthroned, and surrounded by the four evangelical Beasts, is flanked on either side by the twelve apostles, standing under a series of cusped tabernacles which are supported by colonnettes." Derartige Apostolados finden sich als oberer Abschluß der Fassade außer in Sangüesa z.B. in Carrión de los Condes (Santiagokirche), Moarves (San Pedro) und Villasirga (Santa María). Die Apostelfiguren sind hier fast vollplastisch gearbeitet und werden von kleinen Architekturbekrönungen beschirmt (alle Beispiele sind abgebildet in Palol/ Hirmer 1991). Vgl. Kap.III.4, S.176.

unteren Portal durch ein Gesims aus Ranken und Früchten abgesetzt. Ein ebensolches Gesims trennt die beiden Arkadenreihen voneinander, eine Laubranke schließt die gesamte Fassade nach oben ab.

In die beiden, das Portal seitlich einfassenden **Pfeiler** sind an den Stirn- wie auch an den Innenseiten vollplastische Skulpturen eingelassen (Schaubilder 3 und 4), die z.T. ursprünglich vermutlich als Konsolen oder Kapitelle dienten. Außerdem befinden sich dort stark mutilierte Reliefs sowie dreiansichtige Skulpturen, die genau die Pfeilerbreite einnehmen und daher wahrscheinlich für diese Versetzung konzipiert worden sind. Die Skulpturen am linken Pfeiler sind stark in Mitleidenschaft gezogen, da sie bis 1950 teilweise in die Mauer eines Anbaus eingelassen waren (Abb.172, 173). Unter den Pfeilerskulpturen sind einige Reliefs von besonderer Qualität und mit seltenen Motiven hervorzuheben. So zeigt z.B. eine große Figurengruppe am rechten Pfeiler in feiner Ausarbeitung Christus im Kreis seiner Jünger (RP3, Abb.109). Eine dreiansichtige Komposition stellt die Törichten Jungfrauen in einer Bogenarchitektur stehend dar (RP6, Abb.97-99).<sup>93</sup> Der große Bestienkopf am rechten Pfeiler (RP2, Abb.169, 170), der einen Akrobaten verschlingt, diente vermutlich ursprünglich als Konsolstein. Zwei Reliefs am rechten Pfeiler (RP5, RP7, Abb.96, 98) illustrieren ein ausgesprochen seltenes Motiv: die Legende von den ungläubigen Hebammen Zelemie und Salome.<sup>94</sup>

Direkt unter dem Dach sitzen zehn **Konsolfiguren**. Sie führen die aus vielen Kirchen bekannten Tierköpfe und ein sich umarmendes Menschenpaar vor. In der Plumpheit der Ausführung unterscheiden sie sich von der übrigen Fassadenplastik Santa Marías.

Von dem Originalbestand der Bauplastik Santa Marías am Außenbau haben sich außer der beschriebenen Fassadenskulptur nur vier Konsolfiguren über der Südapsis und acht von ursprünglich zwölf **Fensterkapitellen** der Apsiden erhalten. Die übrigen Skulpturen sind moderne Kopien.<sup>95</sup> Die phantasievoll mit verschiedenen Flechtbändern und Laubranken gestalteten Kämpfer und Fenstereinfassungen der Apsiden zählen ebenfalls zum Originalbestand.

**Im Kircheninneren** finden sich im Apsidenbereich neben verschiedenen vegetabilen Kapitellen einige figürlich gestaltete Kapitelle von hervorragender Qualität. Sie zeigen unterschiedliche Einzelmotive und stehen in keinem narrativen Zusammenhang. Das einzige erhaltene Doppelsäulenkapitell der Mittelapsis illustriert mit besonderer Erzählfreude und ausdrucksstarken Figuren die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten (IAh, Abb.435-437). Auf einem Kapitell der nördlichen Nebenapsis werden die Enthauptung des hl. Johannes und der

<sup>93</sup> Zu einem möglichen Bezug dieser Skulptur zu dem im Tympanon illustrierten Jüngsten Gericht vgl. Kap.VI.1.

<sup>94</sup> Vgl. Katalog I, RP5 und RP7.

<sup>95</sup> Vgl. Kap.I.4.3.

Tanz der Salome dargestellt (IAe, Abb.428-431). Daneben hockt ein Mann mit schwerem, vom Hals hängenden Geldbeutel auf dem Kapitellring, der für die Sünde des Geizes, die Avaritia, steht (IAc, Abb.424).

Im Langhaus kommen einfache vegetabile und ornamentale Kapitelle neben figürlichen Kapitellen vor, die durch die Feinheit ihrer Ausarbeitung auffallen. Hervorzuheben sind der Reiterzug der hl. drei Könige (IL18b, Abb.45), die Geburt Christi (IL8b, Abb.94, 195), der Sündenfall (IL28, Abb.47-49), in Ranken verfangene Löwen (IL26, IL31, Abb.551, 552) und große Vogelharpyien, die mit ausgebreiteten Flügeln ihren nackten Frauenkörper scheinbar stolz präsentierend, vom Kapitellkörper herunterschauen (IL32, Abb.531).

Außer diesen in der Kirche erhaltenen Skulpturen sind dem Bestand vier Kapitelle hinzuzufügen, die heute im **Museo de Navarra** in Pamplona bzw. im Metropolitan Museum, New York, aufbewahrt werden.<sup>96</sup>

### 5.3. Restaurierungsbericht

Die Kirche Santa María la Real wurde zweimal restauriert: 1925-30 unter Leitung des Architekten Teodoro de los Ríos und in wesentlich umfangreicherem Maße 1950/52 anlässlich der Einhundertjahrfeier zu Ehren des hl. Javier. Diese Arbeiten wurden von der Institution Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, in Auftrag gegeben und von dem Architekten José María Yarnoz Larrosa geleitet.<sup>97</sup> Die Restaurierungsarbeiten sollen hier detailliert rekonstruiert werden, da keine vergleichbare Beschreibung existiert und dieser Bericht auf bisher unveröffentlichtem Material basiert.<sup>98</sup> Es ist zu fragen, inwieweit die Restaurierungsmaßnahmen den Skulpturenbestand betrafen. Außerdem ist zu klären, welche Teile der Bauplastik original und welche moderne Hinzufügungen sind.

Die Arbeiten der ersten Restaurierung beschränkten sich auf den Turm und die Konsolfiguren an den Apsiden. Diese Restaurierung wird nur mit wenigen Worten bei Biurrún y Sótil und Cirlot erwähnt.<sup>99</sup> Biurrún y Sótil beschränkt sich auf die Aussage, daß man erst nach der Restaurierung die Rundfenster der Laterne von der Vierung aus sehen konnte (Abb.20), ebenso waren erst dann die vier Figuren in den Zwickeln zu sehen und der viereckige Grundriß der Laterne zu erkennen. Daraus ist zu schließen, daß dort eine Decke eingezogen war oder

<sup>96</sup> Vgl. Katalog I, Mu1-Mu4. Die mögliche Zuschreibung eines Kapitells aus dem Metropolitan Museum, New York, zur Bauplastik Santa Marías wird ebenfalls im Katalog I diskutiert (Mu5).

<sup>97</sup> Der Architekt Francisco Iñiguez Almech, der als Autor vieler Arbeiten zur romanischen Skulptur in Navarra bekannt ist (vgl. Literaturverzeichnis), war nach Aussagen des Patrimonio Histórico in Pamplona auch entscheidend an den Arbeiten beteiligt.

<sup>98</sup> Die wenigen vorhandenen Restaurierungsunterlagen (Grundrisse, Photos und zwei kurze Berichte) befinden sich in der Cámara de Comptos, Servicio Patrimonio Histórico in Pamplona.

<sup>99</sup> Biurrún y Sótil 1936, S.393-394; Cirlot o.J., S.72.

die Figuren unter einer Schicht Putz lagen. Denkbar wäre auch, daß die Rundfenster zugemauert gewesen sind.

Die von de los Ríos unternommenen Arbeiten können nur mit Hilfe alter Photos rekonstruiert werden, die den Zustand vor der Restaurierung wiedergeben und Photos, die zwischen den beiden Restaurierungsmaßnahmen aufgenommen worden sind.<sup>100</sup> Zudem gibt ein im Kultusministerium von Madrid aufbewahrtes Dokument weitere Hinweise. Ebenso waren mündliche Berichte von Javier Beúnza Arboniés, dem ehemaligen Direktor der Casa de Cultura in Sangüesa, und von Javier Sancho vom Servicio Patrimonio Histórico nützlich.<sup>101</sup>

De los Ríos hat alle Konsolfiguren außer den erwähnten vier Skulpturen an der Südapsis (Abb.210, 211) durch Kopien ersetzt, ohne diese als moderne Hinzufügungen zu kennzeichnen.<sup>102</sup> Die Abbildung zeigt den Zustand der Kirche vor beiden Restaurierungen, also vor 1925 (Abb.9). Die vier Originalkonsolfiguren an der Südapsis sind (rechts der Pfeilervorlage) zu erkennen. Ebenso sieht man einen Aufbau über den Apsiden<sup>103</sup> sowie zwei Anbauten an der Südwand und an der Südapsis (ehemalige Sakristei und Kapelle des Francisco Javier). Der Turm hat noch keine Wasserspeier oder andere Verzierungen, und die Zinnenbekrönung ist größtenteils zerstört. Als Vorlage für die zu ersetzenden Konsolfiguren dienten de los Ríos die Konsolfiguren der nahe gelegenen Kirche San Adrián de Vadoluengo, die er getreu kopierte.<sup>104</sup> So finden sich an beiden Kirchen ein Vogelpaar, das sich Brust an Brust gegenübersteht, ein Vierbeiner, der mit dem Rücken dem Stein verhaftet ist und verschiedene Ornamente. Alle Wasserspeier und Verzierungen des Turmes gehen ebenso auf de los Ríos zurück wie der obere Teil des Turmkegels und die Zinnenbekrönung (Abb.5).<sup>105</sup> Außerdem wurden in dieser Restaurierung die teilweise zugemauerten Schallfenster des Glockenturms geöffnet. Ende 1924 begann man mit dem Bau und der Aufstellung des für die Arbeiten notwendigen Holzgerüsts.<sup>106</sup> Bis auf einen etwa 3 m hohen Sockel wurden die Steine

<sup>100</sup> Wenn in diesem Kapitel zwei Ansichten desselben Bauteils abgebildet werden, dann gibt die erste Abbildung den Zustand vor der Restaurierung wieder und die zweite Abbildung den Zustand nach der Restaurierung, so daß sich die durchgeführten Arbeiten leicht ablesen lassen.

<sup>101</sup> Beúnza Arboniés beruft sich auf die Aussagen des Maurers, Rafael Primicia, der an der Restaurierung 1925-30 mitgearbeitet hat und detaillierte Angaben bis hin zu den Namen der beteiligten Handwerker machen konnte.

<sup>102</sup> Die Konsolfiguren ließ de los Ríos ebenso wie die Wasserspeier und die Verzierungen des Turmes von einem Bildhauer aus Zaragoza anfertigen. Er wurde mit 5 Duros (= 25 Ptas.) im Vergleich zu einem normalen Handwerker mit 7 Ptas. pro Tag sehr gut bezahlt.

<sup>103</sup> Es ist eine Art Aufbau über den Apsiden, der aus verputzten Wänden besteht und mit schmalen Luft- bzw. Lichtschlitzen versehen ist. Seine Funktion ist nicht klar. In einem spitzen Dach schließt dieser Anbau über der Mittelapsis (Abb.9). Der Aufbau fehlte im Grundriß und wurde für diese Arbeit von der Verf. hinzugefügt. Ebenfalls falsch wiedergegeben ist das eingeschnittene Fenster in der Nordwand (Abb.15), da die zwei Kapitelle rechts nicht mehr vorhanden sind und dafür der Durchgang zur Kapelle des hl. Michael eingezeichnet werden mußte.

<sup>104</sup> Vgl. Kap.II.6.2, S.154ff.

<sup>105</sup> Auf dem Photo von um 1880 sind die Wasserspeier und die Zinnen abgebrochen. Uranga/ Iñiguez 1973 (Bd.4, S.136) äußern sich kritisch über die Restaurierungsarbeiten durch de los Ríos und sprechen von den "sündhaften Händen", die den oberen Teil des Turmes restauriert hätten.

<sup>106</sup> Die folgenden Angaben stammen von Beúnza Arboniés, die dieser der Verf. machte. Das Gerüst fertigte ein Tischler aus Sangüesa an, Lorenzo Navallas (gest. 1928). Es wurde aus dem Holz der

der Turmspitze abgebaut und durch neue Steine aus der Gegend um Sangüesa ersetzt.<sup>107</sup> Im August 1925 waren die Arbeiten an der Turmspitze beendet. Sie wurden erst im Mai 1926 mit der Restaurierung des Turmes wieder aufgenommen. Ende 1927 hatte man den Turm ganz eingerüstet und die Zinnen erneuert. Erst 1930 konnten die Arbeiten abgeschlossen werden.<sup>108</sup> Ein großes Fenster und zwei runde kleine Fenster an der Westwand wurden zugemauert (Abb.6, 7).<sup>109</sup> Ob dies während der ersten Restaurierung geschah, ist unklar, sicher aber vor der zweiten. Eine Zeichnung von 1850 (Abb.3) zeigt noch alle Fenster. Auch die Apsidenfenster wurden geändert. Ein Grundriß von 1909 (Grundriß 1) gibt sehr viel breitere Apsidenfenster wieder als der Grundriß von 1950 (Grundriß 2). Die Fenster wurden also teilweise zugemauert und verkleinert, was an der unterschiedlichen Steinqualität abzulesen ist. Diese Änderungen stammen demnach auch von de los Ríos.

Die zweite sehr viel umfangreichere Restaurierung ist etwas besser dokumentiert. Uranga Galdiano hat 1951 seine während der Restaurierungsarbeiten gemachten Beobachtungen zusammengefaßt.<sup>110</sup> Außerdem liegt ein dreiseitiger Bericht vor, dessen Autor unbekannt ist.<sup>111</sup> Aus diesen Berichten, zusammen mit den Grundrissen vor und nach der Restaurierung sowie den Photos läßt sich ein ungefähres Bild der Arbeiten machen. Es fehlen aber jegliche Angaben zu etwaigen Veränderungen am Portal. Höchstwahrscheinlich wurde das Portal bis auf den erneuerten Mauersockel nicht berührt (Abb.21).<sup>112</sup> Laut Uranga Galdiano stammen die nicht verzierten Teile der Zwischensäulen im Gewände aus der Restaurierung. Dem widersprechen aber Photos aus den 20er Jahren, auf denen die Säulen schon so sind wie heute.<sup>113</sup>

Die Arbeiten mußten mehrfach unterbrochen werden, da, wie es hieß, keine besondere Dringlichkeit bestand und zwischendurch andere Bauwerke restauriert wurden.<sup>114</sup> 1951 waren

---

Stierkampfarena und dem Podest der Musikkapelle hergestellt, die von dem Dorffest vom September 1924 stammten.

<sup>107</sup> Baumeister vor Ort war Joaquín Tobajas aus Zaragoza. Die Maurer und Tischler stammten alle aus Sangüesa (z.B. die Brüder Huesa). Um das äußere Gerüst zu befestigen, wurde zusätzlich ein inneres Gerüst angefertigt, das auf acht Stützen stand. Reste davon sind noch heute in Sangüesa erhalten.

<sup>108</sup> Ende 1929 hatte man versucht, die sehr viel helleren neuen Steine der Turmspitze mit einer Kräutermischung abzdunkeln und so den alten Steinen anzugleichen. Dies mißlang jedoch. Mittlerweile haben sich die Steinfarben außen in etwa angepaßt, so daß die restaurierten Teile nur noch durch den scharfen Steinschnitt zu erkennen sind.

<sup>109</sup> Das große Fenster an der Westwand widerspricht der Lage und Funktion der Westwand an der Verteidigungsseite zur Brücke hin und ist vermutlich eine spätere Hinzufügung. Vgl. Lampérez y Romea 1930, Bd.2, S.235: "En el hastial del Oeste se ve un enorme ventanal, hoy tapiado pero no puerta de ingreso."

<sup>110</sup> Uranga Galdiano (1951, S.8-10) beschränkt sich allerdings auf die Änderungen im Inneren.

<sup>111</sup> Dem Wortlaut nach kann es sich um Uranga Galdiano selbst handeln. Der Text entspricht weitgehend dem von 1951, er ist nur etwas ausführlicher.

<sup>112</sup> Der Mauersockel ist mit einem "R" als moderne Hinzufügung gekennzeichnet. Er schließt mit einem Laubfries ab, wie er z.B. auf dem Kämpfer des Kapitells IL12 (Zwei Tiere beißen ein Huftier, Abb.400, 401) vorkommt. Wieso die Restauratoren gerade dieses Ornament für den Abschluß des Mauersockels wählten, ist nicht ersichtlich. Es wurde von ihnen auch an den fehlenden Gesimsen der Westwand innen auf der Empore verwendet.

<sup>113</sup> Porter 1928, Bd.2, Fig.86.

<sup>114</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen, soweit nicht gesondert vermerkt, auf Uranga Galdiano 1951 und dem oben erwähnten Bericht.

die Arbeiten im Innern beendet. Es ist nicht klar, nach welchen Plänen die Restaurierung durchgeführt wurde. Wahrscheinlich arbeiteten die Architekten nach alten Photos und Vergleichsbeispielen oder orientierten sich an dem erhaltenen originalen Baubestand. Die Kirche habe sich v.a. innen in so schlechtem Zustand befunden, daß praktisch jedes Teil beschädigt gewesen sei. So mußten überall Spalten im Mauerwerk geschlossen und Sockel, Pfeilervorlagen, Kapitelle sowie Säulen ergänzt werden.

Das Ziel der Restaurierung war - nach den durchgeführten Arbeiten zu urteilen - zum einen, den Bau zu festigen und fehlende Teile zu ergänzen und zum anderen die späteren Anbauten zu beseitigen, um das Erscheinungsbild des romanischen Gebäudes wiederherzustellen. Die beiden Anbauten an der Nordseite konnten stehenbleiben, da sie in der heutigen Einfassung der Kirche durch Straßen und angrenzende Häuser das Gesamtbild nicht stören und das Südportal und die Apsiden die Hauptansichtsseiten der Kirche bilden.

Die Anbauten an der Südapsis (alte Sakristei) und an der Südwand, direkt an das Portal anschließend (Kapelle des Francisco de Javier), wurden abgerissen, um den Blick auf die Apsiden freizugeben und die ursprüngliche Silhouette der Kirche wiederherzustellen.<sup>115</sup> Das Photo von vor 1925 zeigt die beiden Anbauten (Abb.8, 9). Entsprechend mußte die als Durchgang durchbrochene Apsidenmauer geschlossen werden, was noch heute am Mauerwerk abzulesen ist. An der Südapsis und der Mittelapsis wurden die fehlenden Pfeiler sowie die Fenstersäulen mit Kapitellen analog dem vorhandenen Baubestand nachgebildet (Abb.13, 14). 1950/52 hat man die schmalen Öffnungen der Apsidenfenster, die teils zugemauert oder verbreitert worden waren, wieder einheitlich bei allen Fenstern hergestellt. Der Anbau an der Südfassade umschloß den linken Strebepfeiler des Portals, so daß die Skulpturen der Pfeilerfront ganz oder halb verdeckt waren (Abb.172, 173). Dementsprechend sind die Pfeilerskulpturen (LP1, LP8) entweder während der Restaurierung 1950/52 dort eingemauert worden oder waren vorher in den Anbau eingemauert. Die ehemalige Konsolfigur, die eine vierbeinige Bestie mit einem Opfer zwischen den Beinen zeigt (LP2), ist auf dem Photo von Anfang 1950 noch zwischen Pfeiler und Kapelle eingemauert zu sehen, nach der Restaurierung dagegen freistehend am Pfeiler (Abb.172, 173). Ein großes Fenster in der Südwand neben dem Anbau wurde geschlossen, ebenso ein weiteres über dem Anbau. In Verlängerung des rechten Stützpfeilers wurde ein Treppenturm errichtet, aus dem man heraustreten und über das Dach zu dem alten Treppenturm gelangen kann. Die Turmspitze wurde gereinigt und ein kleiner Vorbau, in dem sich die Tür zum Glockenturm befand, abgerissen, so daß der Zugang über das Dach nun frei ist. Der unterhalb der Fenster um das

<sup>115</sup> Von wann diese Anbauten stammen, ist nicht klar. Sie sind auf den ältesten Photos von 1916 und auf der Zeichnung, die Beúnza Arboniés auf um 1850 datiert, schon vorhanden (Abb.3). Eventuell stammen die Anbauten aus der Zeit der Karlistenkriege (1834-1840; 1872-1876), als die Kirche als Festung und Lagerraum der Garnison diente. Madrazo y Kunz (1910, S.54) spricht von verschiedenen Konstruktionen, die während der Karlistenkriege angefügt wurden. 1863 wurde die Königin um finanzielle Unterstützung für fällige Reparaturarbeiten, den Bau einer Sakristei (!) und einer Vorhalle, um das Portal zu schützen, gebeten (vgl. Labeaga Mendiola 1990, S.794).

ganze Gebäude verlaufende Würfelfries wurde stellenweise erneuert. Die ersetzten Teile sind mit "R" gekennzeichnet, ebenso die Kämpfer und einige Fensterkapitelle, vor allem an der Westwand und an den Partien der Südapsis, die von der Sakristei verdeckt waren. Die Dachkonstruktion über den Apsiden wurde abgerissen und das Dach neu gedeckt.<sup>116</sup> In die Mauer zwischen dem Portal und dem Anbau der Südapsis war eine kleine Altarnische mit einem als Relief gearbeiteten Engel und Christus am Kreuz eingelassen worden.<sup>117</sup> Auch diese beseitigte man, um dort die Mauer gerade schließen zu können.

Im Innern wurde ein Durchgang zwischen der Mittel- und der Nordapsis geschlossen, der als Verbindung der beiden Räume durchbrochen worden war. Entsprechend sind die vorgeblendeten Halbsäulen und die Kapitelle an der Mauerinnenseite moderne Ergänzungen (Abb.13, 14). In der gesamten Kirche fügte man die fehlenden Pfeilervorlagen und Kapitellteile hinzu.<sup>118</sup> Wenn auch nicht alle ergänzten Teile sichtbar mit einem "R" bezeichnet sind, so erkennt man die modernen Hinzufügungen meist leicht an der gelblichen Steinfarbe und den glatten scharfen Schnittkanten. Der Originalstein ist dagegen gräulich. Die Pfeilervorlagen bestanden teilweise aus Ziegelstein und Zement und mußten durch Haustein ersetzt werden, aus dem sie ursprünglich gearbeitet worden waren. Da sich die vier Hauptpfeiler in einem ausgesprochen schlechten Zustand befanden - sie waren innen mit einzelnen Steinen und Bruchstücken gefüllt - mußten große Mengen von flüssigem Zement eingefüllt werden. Alle Pfeilersockel sind neu hinzugefügt worden.<sup>119</sup>

Die Innenwände der drei Apsiden waren durch dicht an der Wand angebrachte Altäre beschädigt und mußten ausgebessert werden. Einige der die Apsidenfenster flankierenden Säulen und Kapitelle wurden erneuert. In allen Apsiden errichtete man einen Mauersockel. Die Innenwand der Mittelapsis ist nach Uranga Galdianos Aussagen vollständig zerstört gewesen (Abb.12).<sup>120</sup> Der Hauptaltar wurde von der Apsiswand weiter abgerückt. Über eine Tür an der rechten Seite ist das Apsidenrund zugänglich, so daß man die Fensterkapitelle heute aus der Nähe sehen kann. Obwohl Biurrún y Sótil schon 1936 für eine vollständige Beseitigung des Hauptaltars plädierte, um den Blick auf die Kapitelle und die ursprüngliche Apsidenkonstellation freizugeben, ist dies bis heute nicht geschehen.<sup>121</sup>

<sup>116</sup> Wann die Mauer eingezogen wurde, ist nicht bekannt. Auch ist die Funktion dieses Anbaus unklar. Es muß sich um eine Art Dachstuhl gehandelt haben. Eine zusätzliche Lichtzufuhr für das Langhaus war dadurch nicht gegeben. Auf den Photos von 1916 ist die Mauer schon vorhanden.

<sup>117</sup> Die Altarnische ist in Durliat 1962 Hispania, Abb.257, zu sehen.

<sup>118</sup> Die gestrichelte Linie in dem Grundriß entspricht den Ergänzungen.

<sup>119</sup> Die Kirche war während der Karlistenkriege aufgrund ihrer strategischen Lage als Stützpunkt besetzt worden, von dem aus die Brücke verteidigt wurde. Entsprechend groß waren die Beschädigungen des Gebäudes. Erst 1877 konnte Santa María wieder als Kirche genutzt werden.

<sup>120</sup> Die Abb.12 zeigt die bereits restaurierte Apsiswand mit den ergänzten Kapitellkörpern und Säulen. Uranga Galdiano 1951, S.8. Nach einem Photo von Beúnza Arboniés stand das Kapitell (IAh, Flucht nach Ägypten, Abb.438, 439) von der Mauer gelöst auf einem kleinen Sockel erhöht am Boden hinter dem Hauptaltar. Die zwei fehlenden Säulen und Teilstücke des Kapitells wurden ergänzt und an ihrem vermuteten Ursprungsort versetzt.

<sup>121</sup> In den Lokalzeitungen entbrannte eine heftige Diskussion um die Beseitigung oder die Wiederaufstellung des Hauptaltars nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten. Die Bevölkerung war gespalten in "Retabilistas" (Befürworter der Wiederaufstellung) und "Antiretablistas", die die Sicht auf die

Die Pflasterung des Kirchenbodens wurde ergänzt und der Anbau an der ursprünglichen nördlichen Außenwand, die Kapelle San José, mit Steinen ausgelegt. Bei der Ausbesserung des sich zur Kapelle öffnenden Spitzbogens kam ein Teil des romanischen Fensters mit zwei Kapitellen zum Vorschein. Der Spitzbogen durchschneidet nun den verbleibenden Teil des Fensters der Nordwand (Abb.15). Die zwei fehlenden Säulen sind moderne Ergänzungen. Die Nordwand wurde bis auf einen Zugang zur Kapelle und die erwähnte Fensteröffnung geschlossen. Ein Loch im Gewölbe des Hauptschiffes, durch das die Glocke in den Turm gezogen wurde, mauerte man bei dieser Gelegenheit zu. Die Mauern und Gewölbe wurden von einer dicken Gipsschicht befreit, so daß jetzt die einzelnen Steine sichtbar sind. Im gesamten Langhaus bestand das Bestreben, fehlende Kämpferstücke und den umlaufenden Würfelfries durch lose Bruchstücke des Originalbestands (z.B. am Ansatz der Laterne) oder durch neue, dem alten Bestand nachgebildete Versatzstücke zu ergänzen.<sup>122</sup> Wo das Kapitell ganz fehlte, füllte man die Lücke mit einem roh behauenen Blockkapitell.

Einige lose herumliegende Kapitelle wurden in das Museum von Pamplona gebracht (Mu1-Mu4). Die zwei verbleibenden Fenster der Westwand mauerte man bis auf schmale Öffnungen zu und ergänzte die fehlenden Kapitelle.

Von der Bauplastik Santa Marías sind durch die beiden Restaurierungskampagnen also lediglich die Konsolfiguren und die Verzierungen des Turmes betroffen. Sie dürfen nicht zum Originalbestand gerechnet werden. Ebenso sind einige Kapitelle der Apsidenfenster außen wie innen sowie die Kapitelle der Westwand moderne Hinzufügungen (vgl. Anhang VIII.). Die übrigen Restaurierungsmaßnahmen haben die Skulpturen nicht tangiert und dienten lediglich der Festigung des Baus.

1990 sind die Dächer der Apsiden und des Langhauses neu gedeckt worden. Man hat dafür bereits der Witterung ausgesetzte und damit nachgedunkelte Steine gewählt. Eine Anlage wurde installiert, um das Dach zu belüften und das Regenwasser über die Konsolfiguren hinweg abfließen zu lassen. Bis dahin floß das Wasser direkt auf die Figuren und an der Mauer herunter.

Die Skulpturen des Portals und der Fensterkapitelle sind in einem schlechten Zustand. Die poröse Oberfläche ist bereits an vielen Stellen abgesprungen oder droht bei der geringsten Berührung abzubröckeln. Der Hauptverkehr in die Provinzhauptstadt Pamplona führt in enger Kurve um die Kirche und über die bis vor kurzem einzige Brücke über den Fluß Aragón. Die Erschütterung durch schwere Fahrzeuge ist unmittelbar spürbar. Schäden wurden der Bauplastik zudem durch Autoabgase und eine nahegelegene Papierfabrik zugefügt. Die Gegenüberstellung zweier Photos von derselben Skulptur aus den Jahren 1950 und nur vierzig

---

romanischen Kapitelle freigeben wollten (vgl. die Artikel in "La Verdad", 13.1. 1952; Príncipe de Viana, 3.1.1951 unter dem Titel "?Va el ábside contra el marianismo?", "?Retablo o ábside?").

<sup>122</sup> Eventuell wurde dabei auch der Kämpfer von Kapitell IL8b (Geburt Christi, Abb.194, 195) aus drei Stücken zusammengesetzt (in der Mitte befindet sich ein Maskenkopf mit Bart, der ursprünglich vermutlich an einer Kämpferecke saß). Ein derartiges Bruchstück, das wahrscheinlich aus dem Gesims des Portals stammt, lag im Januar 1991 unbeachtet auf der Empore.



Jahre später zeigt erschreckend deutlich den rapiden Verfall der einmaligen Bauplastik (Abb.380, 381). Während 1950 die Binnenstruktur aus kammartig gezogenen Kerben und kurzen Vertiefungen an allen Teilen der Skulptur noch klar zu erkennen ist, ist die Oberfläche 1990 bereits weitgehend abgesprungen und zerstört. Aussagen über Stilmerkmale der Skulptur oder Interpretationen des Motivs wären ohne die Photodokumentation in vielen Fällen bereits unmöglich. Schwalbennester, die die Tiere in den Zwischen- und Hohlräumen v.a. der prominenten Skulpturen wie z.B. den vegetabilen Bändern der Archivolten gebaut haben, drohen den Stein von innen abzusprengen. Der Kot der Vögel stellt ein zusätzliches Problem dar.

## II. STILANALYSE

Das Südportal Santa Marías erinnert an einen Teppich, der wie mit einem Muster gleichmäßig mit Skulpturen überzogen ist (Abb.21). Doch lässt sich dieser "Skulpturent Teppich" bei genauerer Betrachtung in klar zu unterscheidende Teile zerlegen. Den Kern machen das Tympanon und der Türsturz aus, die von den Archivoltten eingefasst, einen zusammenhängenden Komplex bilden. Die Zwickel rechts und links erweitern diesen Teil zu einem längsgerichteten Rechteck (Abb.22). Nach unten wird der zentrale Portalkörper um das Gewände mit sechs Gewändekapitellen und sechs Gewändefiguren erweitert. Nach oben, durch ein Gesims von dem kompakten Mittelteil abgesetzt, folgt das obere Portaldrittel, das aufgrund der besonders großen Einzelfiguren und der sie in regelmäßigen Abständen einfassenden Arkaden, als eigenständiger Portalkörper auftritt.

Es ist naheliegend, eine Verteilung der herauszuarbeitenden Stilgruppen entsprechend diesen Portalteilen anzunehmen; eine Vermutung, die sich mit wenigen Einschränkungen und Ausnahmen bestätigen wird.

Zunächst werden einige Skulpturen, die charakteristische Merkmale aufweisen, herausgegriffen ("Grundskulpturen") und in Stilgruppen zusammengestellt. Diese Zuordnung soll dann im Detail überprüft werden. Ein Kriterienkatalog, der nach bestimmten Merkmalen der einzelnen Skulpturen fragt, wird an jede Stilgruppe angelegt und für mehrere Einzelskulpturen beantwortet. Da es keine "Musterskulptur" gibt, die alle Kriterien in sich vereint, müssen verschiedene Reliefs, Figuren oder Kapitelle zur Beantwortung der Fragen, d.h. der Kriterien, herangezogen werden. Der Katalog der gesamten Bauplastik Santa Marías im Anhang ermöglicht die Überprüfung der Zuordnungen jeder einzelnen Skulptur.

Die Skulpturengruppen aus Sangüesa werden nicht nur für sich genommen analysiert, sondern in Beziehung gesetzt zu zeitgleichen Skulpturenkomplexen Navarras und Aragóns, die ähnliche Merkmale aufweisen.

Die Bezugskomplexe oder Vergleichsbeispiele<sup>123</sup> werden wie die Grundskulpturen der Stilgruppen Sangüesas zunächst nach Eigenschaften ausgesucht, die sich auf den ersten Blick mit denen der Stilgruppe Sangüesas decken. Die Gegenüberstellung der Stilgruppe Sangüesas mit dem Vergleichsbeispiel wird dann nach dem Kriterienkatalog an Skulpturen aus Sangüesa und dem oder den Vergleichsbeispielen überprüft.

Der Kriterienkatalog untersucht folgende Aspekte: die Proportionen der Einzelfiguren, also das Verhältnis von Kopf- zu Körperlänge, die Physiognomie (Gesichter, Haar-, Bartgestaltung),

---

<sup>123</sup> Es wird von Vergleichsbeispielen oder Bezugssystemen und nicht etwa von Vorbildern gesprochen, da das Wort "Vorbild" bereits die Art des Abhängigkeitsverhältnisses sowie die Chronologie beinhaltet, der Begriff Bezugssystem dagegen offener gehalten ist.

Gesten, Kleidung, Faltengestaltung und bei der Darstellung von Tieren die Flügel-, Fell- und Augenzeichnung.

Durch dieses Verfahren kristallisieren sich fünf Skulpturengruppen heraus, die gleichzeitig Stilgruppen sind. Sie erhalten die neutralen Namen Stilgruppe A bis E.<sup>124</sup>

Jede der fünf Gruppen (A-E) setzt sich individuell zusammen und unterscheidet sich von den anderen in der Anzahl, Größe und Form der in ihnen versammelten Skulpturen. Diese Unterschiede erlauben es nicht, alle Skulpturengruppen nach demselben Schema zu analysieren. Der Gegenstand ist viel zu komplex, als daß man ihn mit einem starren Fragenkatalog erfassen könnte. Die abzufragenden Charakteristika, die formalen Eigenschaften, müssen vielmehr flexibel den Skulpturengruppen angepaßt werden. So verlangen die Gewändefiguren z.T. andere Fragen als die Kapitelle oder die Flachreliefs der Zwickel. Die Analyse muß für jede Gruppe den Skulpturen entsprechend abgeändert werden. Dennoch wird versucht, bei allen fünf Gruppen ein möglichst ähnliches Vorgehen anzuwenden, um einen Vergleich zu erlauben.

## **1. Vom Tympanon zu den Gewändekapitellen (Stilgruppe A)**

Die Skulpturen der Stilgruppe A belegen den zentralen Portalkörper, der aus dem Tympanon, dem Türsturz und den Archivolten gebildet wird (vgl. Schaubild V.). Sie werden ergänzt durch die Gewändekapitelle, einige Skulpturen in den Zwickeln, an den Pfeilern und durch mehrere Kapitelle im Langhaus.

Es ist mit rund 160 Einzelskulpturen die zahlenmäßig größte Stilgruppe, aber auch diejenige mit den größten stilistischen Unterschieden innerhalb der Gruppe. Die verschiedenen Ausprägungen des Stils erklären sich durch die unterschiedliche Größe der Skulpturen sowie durch den unterschiedlichen Skulpturenkörper, der zur Bearbeitung zur Verfügung stand. Die kleinen, schmalen Archivoltenfiguren bieten andere Voraussetzungen und Gestaltungsmöglichkeiten als beispielsweise die großen Reliefs der Zwickel und der Pfeiler. Kapitelle am Gewände und im Langhaus gehören ebenso zu der Gruppe wie Flachreliefs, etwa im Tympanon und den Zwickeln. Doch alle Skulpturen folgen einem bestimmten gemeinsamen Grundstil, weichen also nie so stark voneinander ab, als daß man sie verschiedenen Stilgruppen zurechnen müßte.

---

<sup>124</sup> Die Hilfsbezeichnung der Stilgruppen mit Buchstaben (A-E) und nicht etwa mit Bezeichnungen nach einer hervorstechenden Eigenschaft, die einem Meister und seiner Werkstatt zugeordnet werden, z.B. "Stilgruppe des Meisters der großen Hände" (so Milton Weber 1959) oder nach den Vergleichskomplexen, z.B. "Stilgruppe des Meisters von Uncastillo", "des Meisters von San Juan de la Peña" o.ä. wurde gewählt, um die Analyse offen zu halten, sie nicht durch mehrfach wiederholte Zuschreibungen zu blockieren.

Die Stilmerkmale, die den genannten Skulpturenkomplex als eine Gruppe definieren, sollen durch einen Vergleich mit zwei ganz unterschiedlichen Skulpturenensembeln Aragóns und der Rioja verdeutlicht werden: den Kapitellen der Apsis von San Martín in Uncastillo und den Reliefs des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera.<sup>125</sup> Auf diese Weise sollen die Charakteristika der Stilgruppe A herausgearbeitet werden. Außerdem wird das Bezugsverhältnis zwischen der Stilgruppe A und den Skulpturen San Martíns, Uncastillo, sowie jenes zwischen der Stilgruppe A und den Reliefs aus Nájera bestimmt.

## 1.1 Vergleichsbeispiele

### a. Die Kapelle aus der Apsis von San Martín, Uncastillo (Aragón)

Die in der heutigen Form größtenteils aus dem 16.Jh. stammende Kirche San Martín in Uncastillo birgt in ihrer Apsis - dem einzigen erhaltenen Teil des romanischen Baus aus dem 12.Jh. - ein umfangreiches Skulpturenensemble von hoher Qualität (Grundriß 4). Es besteht aus vier großen, figürlich gestalteten Doppelsäulenkapitellen mit flankierenden Einsäulenkapitellen und vier Säulenfiguren (Schaubild 6, Abb.305, 306).<sup>126</sup> Die drei schmalen Apsidenfenster werden von zwei dicken Rundstäben und Hohlkehlen umgeben. Die äußeren Rundstäbe ruhen auf den großen Doppelsäulenkapitellen, die Hohlkehlen finden ihre Verlängerung in den kleineren Einsäulenkapitellen. Unter den Kapitellen stehen Säulen, die bis zu einem Gesims mit Schachbrettmuster reichen. Das Gesims verläuft unterhalb der Fenster als Abschluß eines hohen Sockels, den es optisch absetzt. Vor den beiden inneren Säulenpaaren, die das Mittelfenster flankieren, stehen große Figuren, die vier Apostel

<sup>125</sup> Alle im folgenden erwähnten Orte Nordspaniens sind in den Karten im Anhang (Karten II.-V.) eingezeichnet.

<sup>126</sup> Außerdem haben sich von dem Vorgängerbau des 11.Jhs., der auf eine Stiftung von Sancho Ramírez zurückgeht, zwei Portale (UnMaP1, UnMaP2) erhalten. 1080 organisierte Sancho Ramírez die Wiederbesiedlung Uncastillos und stiftete den Bau einer dem hl. Martin geweihten Kirche (vgl. de Egry 1963, S.183). San Martín wurde im 11.Jh. dem Grundriß der Kathedrale von Jaca folgend, vermutlich als einschiffige Kirche ohne Querschiff mit Tonnengewölbe und einer halbrunden Apsis sowie den beiden erwähnten Portalen errichtet. In einer zweiten Bauphase wurde die Apsis mit den Säulenfiguren und Kapitellen ausgestattet. Ebenfalls aus dieser Zeit stammen vier Kapelle in dem auf die Apsis folgenden Joch (UnMaL1-UnMaL4). Im 16.Jh. wurde der große Hauptaltar unmittelbar an das Apsidenrund anschließend aufgestellt und das Schiff im Westen um ein Joch verlängert. An die Apsis fügte man im Norden und Süden zwei Kapellen an, so daß eine Art Querschiff entstand (Simon 1980, S.264). Auch an das Hauptschiff wurden an beiden Seiten Kapellen angefügt, so daß die Kirche heute dreischiffig erscheint. Der Turm, der das westlich gelegene Portal an der Südwand (UnMaP1) verdeckt, stammt vermutlich in seinem unteren Teil aus dem 13.Jh. und wurde im 16.Jh. nach oben hin abgeschlossen (Simon 1980, S.262). Der Kreuzgang an der Nordseite ist eine Hinzufügung des 17.Jhs. Vgl. zur Baugeschichte Abbad Ríos 1957, S.712; Simon 1980, S.263-264. Alle Skulpturen San Martíns werden im Katalog II vorgestellt.

darstellen.<sup>127</sup> Allein die mittlere Skulpturengruppe ist mit zwei Doppelsäulenkapitellen und den dazugehörigen Einsäulenkapitellen sowie vier Säulenfiguren vollständig erhalten.<sup>128</sup>

Das Doppelsäulenkapitell links außen zeigt auf seiner Langseite die drei Marien am Grab und wird nach oben mit einem stilisierten Häuserfries abgeschlossen (UnMaK1, Abb.185, 186). Das dazugehörige Einsäulenkapitell ist vegetabil gestaltet (UnMaK1a).

Es folgen ein Einsäulenkapitell, auf dem die Verkündigung an Maria dargestellt wird (UnMaK2a), und ein Doppelsäulenkapitell mit der Anbetung der Könige (UnMaK2, Abb.50-52). Zwei Vögel, die aus einem Kelch trinken, belegen das rechte Einsäulenkapitell (UnMaK2b, Abb.196).

Die folgende Kapitellgruppe wird aus einem vegetabilen Einsäulenkapitell (UnMaK3a, Abb.183), einem Doppelsäulenkapitell mit zu Schleifen gewundenen Blättern und einer Häuserreihe (UnMaK3) sowie einem vegetabilen Einsäulenkapitell (UnMaK3b) gebildet. Aus dem Körper des vegetabilen Kapitells wachsen drei Löwenköpfe.

Auf dem Einsäulenkapitell der rechts außen anschließenden Kapitellgruppe sind zwei nicht genauer zu identifizierende Personen zu erkennen, vielleicht ein Musiker und eine Tänzerin (UnMaK4a). Auf der Langseite des dazugehörigen Doppelsäulenkapitells wird die Geburt

<sup>127</sup> Der folgende Vergleich beschränkt sich auf die Kapitelle San Martíns, die Säulenfiguren werden im Zusammenhang mit den Gewändefiguren Sangüesas in die Analyse einbezogen (Kap.II.2.2.a). Zu den Portalen vgl. Katalog II., S.141ff..

<sup>128</sup> An den Seiten ist das Apsisrund durch die im 16.Jh. hinzugefügten Kapellen angeschnitten, so daß die äußeren Skulpturenensemble sowie die vermutlich folgenden zwei Fenster fehlen (vgl. die Rekonstruktion des ursprünglichen Apsidenprogramms im Katalog II, S.136). Die Säulenfiguren und Kapitelle der Apsis waren bis 1963 nur einigen Geistlichen aus dem Ort bekannt, da der große Hauptaltar so tief in die Apsis eingestellt war, daß er sie auf ganzer Breite abschloß und den Blick auf die Skulpturen versperrte. Selbst Abbad Ríos, der vermutlich beste Kenner der aragonesischen Bauplastik seiner Zeit, hatte 1954 bei Erscheinen seiner Dissertation über die Bauplastik Cinco Villas - einer Art Verwaltungseinheit, zu der Uncastillo gehört - noch keine Kenntnis der Apsidenskulpturen (Abbad Ríos 1954, S.29). Drei Jahre später erwähnt er sie nur kurz in dem Catálogo Monumental de Zaragoza (Abbad Ríos 1957 Zaragoza, S.714). Der zu diesem Zeitpunkt immer noch direkt vor der Apsis stehende Altar ließ den Blick allein auf die Füße der Säulenfiguren frei, so daß Abbad Ríos die Skulpturen nur erahnen und offenbar deren Bedeutung nicht ermessen konnte (vgl. die Abbildungen dieses Zustands bei de Egly 1964, Abb.8-10). Lomba Serrano (o.J., S.59) zeigt die heutige Aufstellung. Erst 1963 erhielt die amerikanische Kunsthistorikerin de Egly die Erlaubnis, einige Platten des Altars kurzfristig abzunehmen, um so erstmalig einen Eindruck von dem Skulpturenensemble zu bekommen und Photos machen zu können (de Egly 1963 und dies. 1964). Vorangegangen waren 1956-1960 mehrere Reisen, um einen "Corpus de la escultura románica en España" zu erstellen, der jedoch nie angefertigt wurde. Zu einem späteren Zeitpunkt - es ist nicht dokumentiert wann - wurde der Altar weiter nach vorn gerückt, so daß die Skulpturen heute zugänglich sind. Einige aus der Apsis stammende, lose herumliegende Skulpturenfragmente wurden an ihrem vermuteten Ursprungsort angebracht. Von dem Originalbestand der Apsis waren 1964 in situ nur ein Fenster, beiderseits mit je zwei Säulenfiguren, zwei Doppelsäulenkapitellen und vier Einsäulenkapitellen erhalten (Säulenfiguren UnMaSFI-UnMaSFIV, UnMaK2a, 2, 2b, 3a, 3, 3b). Zusätzlich fand man ein komplettes Doppelsäulenkapitell am Boden (UnMaK4) sowie ein in zwei Teile zerbrochenes Doppelsäulenkapitell (UnMaK1, de Egly 1963, S.185). Fragmente der Bauplastik aus San Martín und aus anderen Kirchen, die vermutlich in den 60er Jahren im Rahmen von Restaurierungsmaßnahmen in der Kirche zum Vorschein kamen, werden heute im Kreuzgang aufbewahrt (vgl. Katalog II., UnMaF1-UnMaF17). Laut Lomba Serrano (o.J., S.58) wurden 1970 Restaurierungsarbeiten durchgeführt. Es waren jedoch keine Berichte über die Restaurierungsarbeiten und die Funde in der Kirche zu bekommen bzw. vermutlich wurden die Arbeiten überhaupt nicht dokumentiert. Simon spricht davon, daß kurz vor 1980 unter der Leitung der Architekten M. Francisco Pons Serolla und M. Ramiro Moya Blanco (Dirección General de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo) an der Kirche gearbeitet wurde. Die Sakristei wurde abgerissen und dadurch der Blick auf die Apsis freigegeben, der Fußboden neu gepflastert und Kapitelle, die lose in der Apsis herumlagen, eingefügt (Lomba Serrano o.J., S.58, Simon 1980, S.262).

Christi illustriert (UnMaK4, Abb.196, 199). Auf der linken Schmalseite steht eine Frau (Abb.198) und auf der rechten Schmalseite begegnen sich Maria und Elisabeth (Heimsuchung, Abb.197).<sup>129</sup>

## **b. Der Sarkophag der Doña Blanca von Nájera (Rioja)**

Der Sarkophag der Doña Blanca, den König Sancho III. für seine im Kindbett verstorbene Frau anfertigen ließ, wird heute in der ehemaligen Klosterkirche Santa María la Real in Nájera aufbewahrt (Abb.34, 35).<sup>130</sup> Die Vorder- und Rückseite des Sarkophags sowie die beiden schräg angelegten Deckplatten sind skulptural ausgestaltet. Die Bearbeitung der Schmalseiten ist bis auf einen kleinen Ausschnitt nicht erhalten (Abb.39).<sup>131</sup>

<sup>129</sup> Angesichts des Seltenheitswerts derartiger Skulpturen im Apsideninnern, ihrem hervorragenden Erhaltungszustand und der stilgeschichtlichen Bedeutung, die sie einnehmen, verwundert es, daß die Bauplastik San Martíns bis heute nicht detailliert untersucht und eingeordnet worden ist. Außer den zwei Arbeiten von de Egly (1963, 1964), die mehr der Bekanntmachung der Skulpturen dienten als eine genaue Untersuchung zu sein, finden sich nur kurze Erwähnungen und stilistische Einordnungen der Bauplastik San Martíns, wobei sich einige Autoren auf die Portale an der Südwand beschränken (Simon 1980, S.263-265; Durliat 1990, S.27-28). Zu den Apsisskulpturen vgl. Abbad Ríos 1957, S.714; de Egly 1963 (Rez. von Crozet 1964); dies. 1964; Crozet 1969, S.291; Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.351; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.2-25; Lomba Serrano o. J., S.58-61; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.117.

Eine Inschrift unterhalb der Säulenfiguren nennt das Weihedatum 1179, das durch ein heute nur noch in einer Abschrift erhaltenes Weihedokument bestätigt wird: "Die Kirche San Martín wurde am 3. November 1179 durch Don Pedro, Bischof von Pamplona geweiht." Die aufgemalte Inschrift ist bei de Egly (1963, Abb.1) abgebildet. Die Autorin gibt sie wieder als: ERA MCC : XVII. In ihrem 1964 veröffentlichten Artikel ergänzt sie die Inschrift: ERA MCC : XVII SCTI MARTINI UNOCASTRO. Darunter sei ein Lamm mit Kreuzstab gemalt, das heute jedoch nicht mehr zu erkennen ist. Laut Simon (1980, S.263) befand sich das Dokument bis Anfang der 40er Jahre im Archiv von Santa María, Uncastillo. De Egly (1963, Anm.1) gibt das Weihedokument nach einer Abschrift von Bayarte wieder (E. Bayarte: El Arte en la Villa de Uncastillo, in: Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, 2, 1942, S.53-72.) Ein zeitgleiches Originaldokument, das den Text zitiert, befindet sich laut de Egly in Murillo de Gállego (Huesca). Die Skulpturen im Apsideninneren können also auf vor 1179 datiert werden (vgl. Kap.IV).

<sup>130</sup> Vgl. die Ausführungen zum ikonographischen Programm der Sarkophagreliefs im Katalog III.

<sup>131</sup> Der Sarkophag von Nájera wird anhand des Sterbedatums der Doña Blanca, 1156, und anhand des Todesdatums des Königs, der nur zwei Jahre nach seiner Frau starb, übereinstimmend auf 1156 bis 1158 datiert (überliefert durch eine Schenkungsurkunde ihres Mannes, vgl. Valdez del Alamo 1996, S.313). Die im folgenden ausgeführten stilistischen Bezüge zwischen Nájera, Sangüesa (Stilgruppe A) und San Martín, Uncastillo, bestätigen diese Datierung (vgl. Kap.IV.). Die Einzelszenen der Sarkophagreliefs werden im Katalog III. beschrieben und in ein ikonographisches Gesamtprogramm gestellt. Kingsley Porter erwähnt als einer der ersten die Sarkophagreliefs (Porter 1923, Bd.1, S.241, Abb.719; ders. 1928, Bd.2, S.25, 27, Abb.83). Durch die Aufstellung des Sarkophags in der Nische und die damit verbundene partielle Sicht auf die bearbeiteten Seiten erklärt sich vermutlich die Kürze von Porters Abhandlung der Reliefs, denen Kingsley Porter nur elf Zeilen widmet. Iñiguez Almech (1968, S.200) unterstellt Porter, dieser habe den Sarkophag auch deshalb nicht weiter berücksichtigt, da dessen Reliefs klar einen französischen Stileinfluß zeigen würden und dies nicht in die These Porters passe, der auf der Suche nach spanischen Zügen in der Skulptur Navarras und Aragóns gewesen sei. Vgl. zu dem Hintergrund dieses Vorwurfes Kap.I.3.1. Die Reliefs wurden erst 1968 von Iñiguez Almech (1968, S.200-203) vollständig veröffentlicht. Noch 1962 hatte der Autor die "primitive" und grobe Bearbeitung der Figuren kritisiert, so daß sie für die Skulptur Navarras und Aragóns nicht von Bedeutung sein könnten. Sechs Jahre später betont derselbe Autor dagegen die besondere Bedeutung des Sarkophags für die Navarreser Skulptur des 12.Jhs. In jüngster Zeit hat sich Valdez del Alamo intensiv mit dem Sarkophag beschäftigt und ihre Forschungsergebnisse in mehreren Vorträgen, einem Katalogbeitrag (Kat. Ausst. New York 1993, S.232-234) und einem Artikel (Valdez del Alamo 1996) veröffentlicht. Vgl. außerdem Alvarez-Coca González 1978, S.27-39 und Sánchez Ameijeiras 1990. Die Einzelergebnisse des ausführlichen Beitrags von Valdez del Alamo von 1996 werden im folgenden referiert. Die Autorin beschränkt sich auf die Darstellung des Entstehungszusammenhangs des Sarkophags und die Ikonographie der Reliefs. Überlegungen zu stilistischen Verbindungen stellt sie nicht an. Vgl. außerdem Gudíol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.364; Arco y Garay 1954; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.9ff.

Die Frontseite zeigt die zentrale Sterbeszene (Abb.119): Doña Blanca liegt auf dem Totenbett, beweint von ihrem Mann, dem König, dem Hofstaat und einigen Klagefrauen. Die Seele der Königin wird bereits von zwei Engeln zu Christus emporgetragen, der auf der Deckplatte, unmittelbar über der Verstorbenen thront. Die vier apokalyptischen Wesen und der Staat der Apostel begleiten den Gottessohn.

Die Rückseite des Sarkophags vereint drei Szenen von denen zwei durch einen Baum optisch abgesetzt werden: Links erweisen die drei hl. Könige Maria und dem Kind ihre Verehrung (Epiphanie, Abb.46), rechts des Baumes werden das Salomonische Urteil (Abb.55) und der Kindermord von Bethlehem (Abb.111) illustriert.<sup>132</sup> Auf der Deckplatte ist die Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen dargestellt (Abb.100, 101). In ihrer Mitte thront der Bräutigam, Christus, in einer Torarchitektur.

### c. Vergleich

Die Einzelskulpturen Sangüesas (Stilgruppe A), San Martíns und des Sarkophags von Nájera werden im folgenden nach den in der Einleitung aufgeführten Kriterien abgefragt.

In den drei Skulpturengruppen werden mehrfach alte Männer illustriert, die sich so ähneln, daß von einem festen Darstellungstypus gesprochen werden kann. Für Sangüesa seien stellvertretend für den "Typus alter Mann" zwei Kapitelfiguren aus dem Langhaus Santa Marías genannt: Adam nach dem Sündenfall (IL28, Abb.49) und einer der hl. drei Könige auf ihrem Weg zu Pferd nach Bethlehem (IL18b, Abb.45). Innerhalb der Kapitelskulpturen aus San Martín, Uncastillo, vertreten die Könige, die das Kind anbeten (UnMaK2, Abb.46), und die Figur des Joseph aus der Geburtsszene (UnMaK4, Abb.50) den hier vorgestellten Männertypus. Die Ähnlichkeit zwischen dem Adam aus Sangüesa (Abb.49) und dem Joseph aus Uncastillo (Abb.50) ist verblüffend. Die beiden Figuren sind einander so ähnlich, daß sie ohne weiteres austauschbar wären. Für den Sarkophag aus Nájera sei als typische Darstellung des "alten Mannes" auf die Figur des trauernden Königs (Abb.131) und auf die Könige aus der Epiphanieszene (Abb.46) verwiesen.

Die Gesichter der Männer zeichnen sich durch eine kantige Kinnpartie und prominente Wangenknochen aus. Ihre kugeligen Augen mit gebohrter Pupille werden von zwei Wülsten, als Lider zu verstehen, eingefasst, die die Form einer Zitrone haben. Eine gerade, volle Unterlippe und eine schmale Oberlippe bilden den Mund. Die Nase ist lang und hat schmale Nasenflügel. In sich gerillte Haarwülste wachsen den Männern in die Stirn. Der Vollbart liegt entweder als kompakte Masse am Kinn (IL28, Abb.47-49), ist zweigeteilt (AV33, Abb.135) gelockt (RP3) oder spitz zulaufend in mehreren übereinander gelegten Rillenlagen strukturiert. Auffallend sind die großen, abstehenden Ohren, die hoch am Kopf ansetzen. Die Könige aus

<sup>132</sup> Die gewählte Darstellungsart der beiden Episoden rechts ist ungewöhnlich und hat zu Interpretationsschwierigkeiten geführt, vgl. Katalog III., S.153.

Sangüesa (IL18b), Uncastillo (UnMaK2) und Nájera (Trauerszene) verbindet zusätzlich ihre hohe, durchbrochene Krone.

Eine auffallende Parallele besteht zwischen der Figur des Priesters Simeon aus Sangüesa (GK2 Darbringung im Tempel, Abb.57), dem rechts neben Marias Bett stehenden Mann Joachim aus der Geburtsszene von San Martín, Uncastillo (UnMaK4, Abb.56), und dem frontal gezeigten Soldaten aus Nájera (Bethlehemitischer Kindermord, Abb.55). Die drei Männer haben einen überdimensional großen Kopf mit ausgeprägten Wangenknochen und einem besonders langen Bart, der aus mehreren, übereinander geschichteten Reihen kurzer Barthaare besteht.

Mehrere männliche Figuren aus den Archivolten verbindet außer den genannten Charakteristika ihr auffallender Schnurrbart, der aus besonders langen, fein gezeichneten Haaren gebildet wird, die an den Spitzen zusammenlaufen. Diese Skulpturen können als Untergruppe innerhalb der Stilgruppe A bezeichnet werden. Zu der Untergruppe zählen ein Gigaspieler aus den Archivolten (AV80, Abb.59), ein sitzender Mann (LZ17, Abb.61), ein Schmied (RZ11, Abb.60), ein Jünger Christi (RP3, Abb.58), die Figur des Adam am Baum der Erkenntnis (LZ9, Abb.64) sowie der Reiter mit einem Besiegten unter seinen Hufen im linken Zwickel (LZ7, Abb.64).

Die mit kurzen Haaren und ohne Bart als jung charakterisierten Männer innerhalb der Skulpturengruppe Sangüesas - meist Handwerker oder, wenn sie ein Tier halten, als Hirten oder Bauern zu bezeichnen - haben wie ihre älteren Geschlechtsgenossen eine breite Kinnpartie und ungewöhnlich dicke Hälse. Ihre Haare ähneln einfachen Kappen, die glatt belassen und nicht ausgestaltet sind (z.B. AV30 Falkner, Abb.30; RZ1 Schuster, Abb.66; AV18 Mann mit Eber, Abb.68; LZ4 Schuster, Abb.67).

Das Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge (Proportionen) variiert innerhalb der Skulpturengruppen Sangüesas, Uncastillos und Nájeras. So ist es in Sangüesa bei den Kapitellfiguren (1 : 3, z.B. GK1, Abb.92) anders als bei den Archivoltenfiguren (1 : 4, z.B. AV84). Fast ins Groteske gesteigert wird dieses Verhältnis von großem Kopf zu kurzem Körper auf dem mittleren Kapitell im linken Gewände. Der Kopf des Priesters Simeon nimmt ein Drittel seiner gesamten Körperlänge ein (GK2, Darbringung im Tempel, Abb.140, 141).

Charakteristisch für viele Figuren dieser Stilgruppe sind Unstimmigkeiten in der Darstellung der menschlichen Anatomie. So ist der Kopf des Dieners auf dem Sangüesaner Gewändekapitell, das das Salomonische Urteil darstellt, auf seinen Schultern zu weit nach links "gerutscht" (GK5, Abb.145-148). Die Apostel des Türsturzes haben eine besonders breite Schulterpartie und der Körper verjüngt sich stark nach unten (z.B. TÜ8). Einige Archivoltenfiguren zeigen einen ungewöhnlich langen Hals, der in einem unpassend schmalen Kopf seine Fortsetzung findet



(z.B. AV80, Abb.69; AV81, Abb.70). Insgesamt hatten der bzw. die Bildhauer der Archivoltenfiguren offensichtlich Schwierigkeiten, die Körper anatomisch stimmig darzustellen. Die Arme kleben am Körper, die Hände schauen ungelenk aus den Umhängen und die Füße gehen streichholzartig aus den Beinen hervor. Dieselben anatomischen Unstimmigkeiten führen Figuren im rechten Zwickel vor (RZ10 Laufender Mann, Abb.171) sowie am rechten Pfeiler (RP3 Christusgruppe, z.B. die Begleiter Christi, Abb.109).

Bei den Skulpturen aus Uncastillo und Nájera fehlen dagegen derartige Mißproportionen, sind keine Schwierigkeiten in der Darstellung der menschlichen Anatomie zu erkennen.

Bestimmte Gesten, die nicht zum "Standardrepertoire" romanischer Bauplastik gehören, fallen innerhalb der Skulpturengruppe Sangüesas auf.<sup>133</sup> Mehrere Archivoltenfiguren legen die eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die andere Hand (z.B. AV1, vgl. Katalog I, Handhaltung b) oder umfassen mit der einen Hand das Handgelenk der anderen (AV80, Abb.69). Verbreitet ist die Gebetshaltung, bei der beide Handinnenflächen aneinander gelegt werden (Handhaltung a, AV2, AV7, AV12, AV33, Tympanon Auferstandene TYIV, Abb.25). Eine besondere Art des Zeigegestus mit ausgestrecktem Mittel- und Zeigefinger führen der Engel des linken Zwickels (LZ10) und Christus aus der Pfeilergruppe rechts (RP3, Abb.109) vor. Der Geizige aus den Archivolten faßt ebenfalls mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger seinen Strick bzw. zeigt darauf (AV76, Abb.77).

So wie es innerhalb der Stilgruppe einen Typus des alten und des jungen Mannes gibt, der nur mit geringen Abweichungen an allen erwähnten Portalteilen Santa Marías, auf den Kapitellen aus San Martín, Uncastillo, und auf dem Sarkophag aus Nájera wiederholt wird, gibt es auch eine bestimmte Darstellungsart der weiblichen Personen. Auf dem Sarkophag von Nájera seien die Jungfrauen und die Klageweiber stellvertretend für den "Typus Frau" genannt (Abb.134). In Uncastillo zeigen die Marien am Grab (UnMaK1, Abb.186) und die Gottesmutter in der Heimsuchung (UnMaK4b, Abb.197) und der Geburtsszene (UnMaK4, Abb.196) diesen Frauentypus.

Die Frauen haben im Gegensatz zu ihren männlichen Begleitern runde, volle Gesichter mit einem weichen Kinn (z.B. RP6 Jungfrauen, Abb.97-99). Die weiblichen Zwickelfiguren aus Sangüesa führen flachere Gesichter mit den von den Männern bekannten zitronenförmigen Augen und der schmalen, geraden Oberlippe vor (LZ9 Eva, Abb.63; LZ22 Sitzende Frau mit aufgestütztem Kopf, Abb.118). Die Frauen, die keinen Schleier tragen, zeigen in der Mitte gescheitelte, offene lange Haare, die auf den Schultern aufliegen und dem Haarverlauf folgend, fein eingekerbt sind (z.B. AV24, Abb.80). Die meisten Frauen tragen aber einen eng um das Gesicht geführten Schleier (RP5 Drei Frauen, Abb.96, 97) oder ein von hinten über den Kopf gelegtes Manteltuch, das über der Stirn Falten wirft (GK1 Verkündigung, Begleitperson; GK2

<sup>133</sup> Vgl. Garnier 1982; ders. 1989.

Darbringung, Frau mit Tauben, Abb.140). Bei einigen weiblichen Figuren liegt das Tuch, das locker um das Kinn geführt wird, im Halbkreis auf der Brust auf (AV35).

Die **Kleidung** ist in dieser Stilgruppe vergleichsweise einheitlich.<sup>134</sup> Die meisten Männer und Frauen aus Sangüesa, Uncastillo und Nájera tragen einen Umhang und ein langes Untergewand, nur die jungen Männer sind mit einem kurzen Rock bekleidet (in Sangüesa z.B. AV30, Abb.65; in Nájera die Soldaten aus der Kindermordszene, Abb.55). Zu unterscheiden sind geschlossene Umhänge, die über den Kopf gezogen werden (Jungfrauen aus Nájera, Abb.100, 101), von offenen Umhängen, die mit einer Schnalle über der Brust zusammengehalten werden (AV23, LP9, Abb.137). Der Halsausschnitt der Kleider ist schlicht dreieckig. Die Schmiede und Schuster aus den Archivolten und Zwickeln Sangüesas haben, ihrem Berufsstand entsprechend, Schürzen umgebunden (AV13, AV27-AV29, RZ11, Abb.85). Nur wenige Männer zeigen Kopfbedeckungen. Einige tragen die sogenannte Hahnenkappe (*gorro de gajo*), die entweder flach gearbeitet, eng am Kopf anliegt (TÜ1, TÜ6, Abb.130; ein Soldat aus Nájera, Abb.55) oder voluminöser ist und mit einem Stirnband gehalten wird, wie sie Joseph auf einem Relief des linken Zwickels zeigt (LZ13, Abb.151). Die Könige bzw. Königinnen sind mit einer meist hohen, mehrfach durchbrochenen Krone ausgezeichnet (TÜ7 Maria; IL18b Reiterzug der Könige; der König aus Nájera und die Könige aus Uncastillo, Abb.44). Die als heilige Personen anzusprechenden Figuren (Heilige, Propheten, Apostel) sind barfuß, die anderen (Handwerker u.a.) tragen kurze Stiefel, die über dem Fuß eingeschnitten sind (z.B. AV25).

Die vier Flachreliefs des linken Zwickels (LZ13-LZ16, Heimsuchung, Verkündigung-Krönung, stehende bzw. tanzende Frauen, Abb.156) bieten aufgrund der Größe und des Formats des zur Bearbeitung zur Verfügung stehenden Steins besonders gute Gestaltungsmöglichkeiten. Die Gesichter auf diesen Reliefs sind, soweit erhalten, ebenso wie die Kleidung besonders fein gezeichnet. Auffallend sind die übereinander geschachtelten kurzen Dreiecksfalten zwischen den Beinen der Frauen auf beiden Reliefs rechts (LZ15, LZ16, Abb.152). Aufgrund des gleichen Formats und der besonders detaillierten Ausgestaltung sind diese Reliefs als Untergruppe innerhalb der Stilgruppe A zusammenzufassen.

Auch die **Tiere und Mischwesen** der genannten Portalteile Sangüesas lassen sich aufgrund gemeinsamer Gestaltungsmittel zu einer Stilgruppe zusammenstellen und teilen die für die Männer und Frauen der Stilgruppe A aufgezeigten Charakteristika. So wiederholen z.B. die Pferde in den Zwickeln, am Pfeiler und auf den Kapitellen im Innern den von den Männern und Frauen der Stilgruppe A bekannten Augenschnitt (RP4, RP1, Abb.166). Mehrfach findet sich innerhalb der Skulpturen Sangüesas ein **Schlankenkopf** mit kleinen spitzen Katzen-Öhrchen und den bereits bekannten zitronenförmigen Augen (z.B. LZ5 Luxuria, Abb.108; LZ9 Sündenfall, Abb.63). Zahlreiche **Vierbeiner** mit einem glatten Körper bevölkern die Archivolten und Zwickel.

<sup>134</sup> Zur Charakterisierung der Faltenzeichnung in der Stilgruppe A vgl. Kap.II.3.

Sie haben Krallenfüße, die durch mehrere Ringe gegliedert werden, und aus der Wand hervorkommende, kurze Stäbe umklammern (z.B. LZ25, RP4, Abb.166). Die **Monsterköpfe** im Tympanon, die die Hölle bilden (Abb.177), und die Köpfe der Türsturzkonsole (Abb.173) gleichen mit ihren zusammengezogenen Augenbrauen und der gerunzelten Stirn dem Mischwesen des linken Pfeilers, das ein Opfer zwischen den Krallen hält (LP2, Abb.172, 173).

Anhand wiederholt verwendeter Stilmerkmale können die Skulpturen des Tympanons, des Türsturzes, der Archivolten, der Gewändekapitelle sowie einige Figuren in den Zwickeln und an den Pfeilern zur Stilgruppe A zusammengeschlossen werden (Schaubild V). Außerdem sind drei Kapitelle aus dem Langhaus hinzuzufügen.<sup>135</sup>

Die vegetabil-ornamentalen Elemente, also die Kämpfer und Archivoltenbänder, bestätigen durch Motivwiederholungen die Zusammenstellung des Tympanons, Türsturzes, der Archivolten und der Gewändekapitelle als eine Stilgruppe. Drei Beispiele des vegetabilen Formenrepertoires sollen genügen, um diese Verbindungen aufzuzeigen.

Ein wellenförmig emporwachsendes Perlband, von dem zu beiden Seiten eingekerbte, fünfmal aufgefächerte Zackenblätter abgehen, bildet die dritte vegetabile Archivolte (Abb.180e) und belegt, leicht abgewandelt, die drei Kämpfer des linken Gewändes (Abb.180a, 180b). Palmettenblätter mit Perlbandsteg verbinden die Kämpfer des rechten Gewändes und die vierte vegetabile Archivolte (Abb.180g, 180h). Die kleinen, nach unten hängenden eingekerbten Palmettenblätter werden von einem Perlband am Ansatz zusammengehalten. Der Blatt-Typus der beiden inneren Kapitelle des Gewändes (GK3, GK4) stellt eine Verbindung her zu dem Türsturz, dessen "Kapitelle" aus demselben Blatttypus gebildet werden (Abb.180h). Sie kombinieren Blattelemente von den Kämpfern der Gewändekapitelle GK1-GK3, GK4 und GK5.

Die durch einzelne Stilmerkmale, Typen und Details aufgezeigten Kontakte zwischen der Skulpturengruppe aus Sangüesa und den Apsidenkapitellen von Uncastillo wird durch mehrere Motivzitate bekräftigt. Bestimmte Figuren aus Sangüesa werden wie Versatzstücke genommen und in neuen Kombinationen in Uncastillo wiederholt.

Das obere Drittel der inneren Gewändekapitelle aus Sangüesa wird von einem stilisierten Architekturfries belegt, der abwechselnd aus einem Haus mit geradem und einem Haus mit

<sup>135</sup> Im einzelnen gehören folgende Skulpturen zur Stilgruppe A: Die Figuren des Tympanons, des Türsturzes, die Archivoltenfiguren und die Gewändekapitelle sowie aus dem linken Zwickel die Skulpturen LZ3-LZ5, LZ7-LZ22, LZ24-LZ27, aus dem rechten Zwickel RZ1, RZ7, RZ9-RZ16, RZ19, RZ20, am linken Pfeiler LP1-LP7, LP9-LP13, am rechten Pfeiler RP1-RP6, RP9, RP10, Kapitelle innen IL27, IL18b, IL28. Folgende Untergruppen lassen sich innerhalb der Stilgruppe A zusammenstellen: 1) vier Reliefs des linken Zwickels (LZ13-LZ16), 2) die figürlichen Gewändekapitelle (GK1, GK2, GK5), 3) im Langhaus die Kapitelle Reiterzug der Könige (IL18b), Geburt Christi (IL8b), Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies (IL28) sowie eine Gruppe von Schmieden (RZ11), mehrere Männer mit langen Schnurrbärten (AV80, LZ17, RZ11, RP3, LZ9, LZ7) sowie einige Frauen und Männer in den Archivolten, die genau denselben Gesichtstypus zeigen (Luxuria, Mann in Reif, Reiter LZ7; vgl. die Abbildungshinweise im Katalog I).

Spitzdach gebildet wird (GK3, GK4, Abb.181, 182). Diese Häuserreihe wird in vereinfachter Form in Uncastillo auf dem mittleren Doppelsäulenkapitell aufgenommen (UnMaK3, Abb.182). Auch die zu Schleifen gedrehten Blätter, die den Kapitellkörper in Uncastillo belegen, kommen den Blattformationen des entsprechenden Kapitells aus Sangüesa sehr nahe (GK4). Ein bislang unveröffentlichtes Fensterkapitell der Apsis San Martíns außen wiederholt das Motiv der Häuserreihe auf Blattschleifen (UnMaK4, Abb.184).

Die differenziertere Variante des Architekturfrieses mit unterschiedlich gestalteten Dächern, die ein Kapitell im Langhaus von Santa María, Sangüesa, vorführt (IL27 Epiphanie, Abb.187, 188), nimmt das rechte Kapitell aus Uncastillo (UnMaK1 Drei Frauen am Grab, Abb.189) wieder auf.<sup>136</sup>

Das einfache Blattkapitell im Gewände rechts außen (GK6, Abb.191), das innerhalb der sechs Gewändekapitelle Santa Marías stilistisch herausfällt, findet seine Entsprechung in einem Seitenkapitell in der Apsis von Uncastillo (UnMaK3a, Abb.193).

Die beiden die Verkündigung an Maria illustrierenden Kapitele aus Sangüesa und Uncastillo (GK1, Abb.92, UnMaK2a, Abb.290) stimmen in der besonderen Darstellungsart des Motivs mit drei Akteuren statt der zumeist abgebildeten zwei Protagonisten überein. Maria und dem Engel wird auf beiden Kapitellen eine Magd beigegeben.<sup>137</sup> Die Figuren sind in der gleichen Komposition und Haltung angeordnet. Die Frauen zeigen die gleichen runden Gesichter, die Arme eng umspielende Gewänder und ein von hinten am Kopf liegendes Manteltuch.

Festzuhalten sind die engen Bezüge zwischen Sangüesa und San Martín, Uncastillo. Wie das Bezugsverhältnis zu werten ist, welcher Skulpturenkomplex vorzeitig ist und damit eher als Vorbild in Frage kommt, und wie das Verhältnis auf die Ebene von Werkstätten, Meistern und Schülern übertragen zu beurteilen ist, wird erst nach dem Vergleich der Gewändefiguren Sangüesas mit den Aposteln von Uncastillo (Kap.II.2.2.a) zu diskutieren sein.

Der Stil der Sarkophagplastik von Nájera entspricht den hier behandelten Figuren aus Sangüesa weitgehend, auch wenn die Feinheit und differenzierte Ausarbeitung, die die Sarkophagplastik zeigt, in Sangüesa bei der überwiegenden Mehrheit der Skulpturen nicht erreicht wird. Die generelle Auffassung und Darstellung von Stofflichkeit findet aber in beiden Werkkomplexen ihre Entsprechung, wenngleich der Sarkophag den Stil perfektioniert vorführt und eine enorme Bandbreite an Variationen zeigt.

In Uncastillo wie in Nájera fällt ein Detail auf, das auch diese beiden Vergleichskomplexe einander annähert. Der Umhang des am Grab stehenden Engels aus Uncastillo (UnMaK1, Abb.186) weht seitlich auf und versteift sich in dieser Position, als läge er auf einem Tisch oder einem ähnlichen Gegenstand, der nicht zu sehen ist. Auf dem Sarkophag von Nájera findet sich

<sup>136</sup> Vgl. zu dem Motiv des Architekturabschlusses Katalog I, GK4.

<sup>137</sup> Vgl. Katalog I, GK1.

eben dieses Detail in der Trauerszene (Abb.131). Der Umhang des Königs steht wie erstarrt in der ungewöhnlichen Position vom Körper ab.

Gleichsam als Bestätigung der hier aufgezeigten Bezugsverhältnisse ist ein kompositorisches Element hervorzuheben, das alle drei Skulpturenkomplexe - Sangüesa, Uncastillo und Nájera - verbindet. Sowohl ein Langhauskapitell aus Sangüesa (IL8b, Abb.195) als auch ein Kapitell aus der Apsis von San Martín, Uncastillo (UnMaK4, Abb.196) zeigen die Geburt Christi. Das zentrale Motiv der Geburtsszene, die auf einem Bett liegende Frau, findet sich in der Sterbeszene aus Nájera wieder (Abb.119). Außer der generellen Anlage der Elemente und der Personen zueinander gleichen sich der Gesichtstypus der Frau sowie der Männer, die Gestaltung der Decke und des Bettes mit durchbrochenen Seiten. Die große Decke verhüllt den Körper der Gottesmutter bis auf die nackten Schultern und legt sich in vertikale Falten, um - wie in Uncastillo übersteigert gezeigt - am Fußende fortgesetzt zu werden.

## 2. Die Gewändefiguren (Stilgruppe B)

Die sechs großformatigen Figuren im Gewände Santa Marías - Maria Magdalena, die Muttergottes, Maria Jacobi, Petrus, Paulus und Judas - bilden trotz individueller Ausgestaltung jeder Einzelfigur ein stilistisch zusammengehörendes Ensemble und müssen zunächst als eigenständige Skulpturengruppe behandelt werden (Abb.228, 229).

Aus der Gruppe der sechs Figuren im Gewände fällt die Skulptur rechts außen heraus. Sie zeigt einen halbnackten, erhängten Mann. Judas hat sich, seinen Verrat bereuend, selbst erhängt.<sup>138</sup> Der Sünder paßt weder inhaltlich noch formal in den Kreis der heiligen Männer und Frauen. Formal unterscheidet sich die Figur durch das Hängemotiv und die Nacktheit; allein die Hüften des Judas sind mit einem Lendenschurz bedeckt. Die mit Astansätzen und einem Dämon, der auf den Erhängten herabstürzt, ausgestaltete Säule fällt aus den übrigen schlicht belassenen Säulen heraus wie auch das vegetabile Kapitell über dem Dämon, das nicht in die Gruppe der figürlich gearbeiteten Gewändekapitelle paßt.<sup>139</sup> Die verbleibenden fünf Gewändefiguren bilden eine stilistische Einheit, wenn auch die drei Frauengestalten quasi eine Untergruppe darstellen und die zwei Männer im rechten Gewände als weitere Untergruppe anzusehen sind.

Innerhalb der gesamten Fassadenplastik sind die Gewändefiguren Santa Marías der Teil des Portals, der sofort ins Auge fällt und als erstes mit Sangüesa assoziiert wird. In Überblickswerken zur romanischen Bauplastik Spaniens und sogar ganz Europas werden von der Fassade Santa Marías allein die Gewändefiguren, meist nur die drei Frauen des linken Gewändes, abgebildet. Oft sind die Navarreser Gewändefiguren sogar das einzige Beispiel spanischer Bauplastik überhaupt, das gezeigt wird.<sup>140</sup> Woher die Faszination kommt, die von den Sangüesaner Gewändefiguren ausgeht, bleibt zu überlegen. Ist es einfach die Nähe des Betrachters zu den etwas über Augenhöhe angebrachten Figuren, ist es ihre herausragende Qualität oder ihr intensiver Gesichtsausdruck? Einen Teil der Attraktivität gerade dieser Skulpturen macht vermutlich das schwer faßbare Verhältnis der Figur zu der sie hinterfangenden Architektur aus; einerseits ist die Skulptur dem Portalbau fest verbunden, andererseits scheint sie autonom. Die sechs Skulpturen Santa Marías üben nicht nur eine besondere Faszination aus, sondern werfen auch die schwierigsten Fragen auf. So sieht Porter in den Marien und Aposteln sogar "(...) one of the most baffling problems in the entire field of Romanesque sculpture."<sup>141</sup>

Bei der besonderen Wertschätzung, der sich diese Skulpturen erfreuen, und der von ihnen ausgehenden Attraktivität spielt sicherlich der Stellenwert, der dem Typus Gewändefigur

<sup>138</sup> Vgl. die Ausführungen zu diesem vergleichsweise seltenen Motiv im Katalog I, GF6.

<sup>139</sup> Vgl. zur Möglichkeit einer späteren Anbringung dieser Figur im Gewände Kap.III.1.

<sup>140</sup> Z.B. Sauerländer 1990 (Universum der Kunst, Bd.36), Abb.50; vgl. Kap.I.2.

<sup>141</sup> Porter 1928, Bd.2, S.29.

überhaupt eingeräumt wird, eine Rolle. Mit der Gewändefigur und damit dem Figurenportal ist ein "Lieblingsgegenstand der deutschen Kunstgeschichte" angesprochen, wie Claussen es formuliert.<sup>142</sup>

Das Figurenportal par excellence ist das Königsportal der Kathedrale von Chartres, das bis heute eine ungebrochene Anziehungskraft ausübt und sicherlich das berühmteste Portal des 12.Jhs. ist. Sobald die Gewändefiguren Sangüesas erwähnt werden, fällt der Name Chartres, und so soll der Portail Royal das erste hier untersuchte Vergleichsbeispiel sein.

Der eigentlichen Analyse der Gewändefiguren seien einige Überlegungen zur Definition dieses ungewöhnlichen Skulpturentypus vorangestellt.

Die Säulenfigur, ein "bildhauerischer Zwittertypus",<sup>143</sup> eine "Kryptostatue", paßt nicht in das übliche Verständnis von Skulptur. So spricht Sauerländer von "jenem eigentümlichen Typus einer "Pseudo"- oder "Als-ob-Statue, den die Kunsthistoriker (...) als Statue-Colonne, Column Statue oder auf deutsch als Säulenfigur bezeichnet haben (...)." <sup>144</sup> Korrekterweise müßte der Begriff "Gewändefigur" für eine in ihrem Rücken mit dem Schaft der Säule verbundene Figur im Gewände von dem Begriff "Säulenfigur" für eine derartige Figur in verschiedenen Zusammenhängen - etwa in der Apsis, am Fenster oder als Altarstütze - unterschieden werden. Es findet sich auch der Begriff "Säulenstatue", durch den jedoch "unangebrachte Assoziationen zur antiken Statue erweckt werden" und der "zu der mythischen Anschauung verführt, die Figuren seien aus der Säule wie aus ihrer Urgestalt hervorgetreten."<sup>145</sup> Der Terminus Gewändefigur ist neutraler und soll für die Figuren im Gewände verwandt werden, von denen die als Säulenfiguren bezeichneten Skulpturen in anderen Zusammenhängen abgesetzt werden. Auch wenn diese Begriffe zu recht als "unscharfe Bezeichnung" und "irreführende

<sup>142</sup> Claussen (1994, S.665) faßt mit ironischem Unterton zusammen: "Vor den Gralskelch der rechten Gotikkenntnis hatte und hat die deutsche Kunstwissenschaft das Figurenportal (...) gestellt. Wer sich nicht ausgiebig zwischen Schweben und Hängen in und vor der Wand, gebunden und frei in seine herrlich unbestimmbare Formenwelt eingefühlt hatte, blieb vor der Tür. So schwebt die Säulenfigur auch heute noch in den Köpfen deutscher Professoren und gelegentlich in denen ihrer staunenden StudentInnen."

Gemeint ist in diesem Fall das Figurenportal Frankreichs, dem Herkunftsland dieser "Erfindung" des 12.Jhs. Das Figurenportal entstand um 1130 bis 1150 in der Ile-de-France und breitete sich als Neuerung des französischen Kronlands - d.h. Paris und einige umgebende Landschaften - in anderen Teilen Frankreichs schnell aus. Was zunächst als regionale Eigenart entstanden und ausprobiert worden war, wurde um 1160 bis 1170 beinahe zu einer Modeerscheinung und zum Standard in weiten Gebieten Frankreichs (zur Rezeption und Verbreitung des Figurenportals in Spanien vgl. Kap.II.2.3). Vgl. Sauerländer 1990 (Universum der Kunst, Bd.36, S.61) und ders. 1994, Anm.23. Zu Entstehungsbedingungen und "Erfolgsfaktoren des Konzeptes Figurenportal" vgl. Claussen 1994. Claussen geht davon aus, daß etwa 30-40% des ursprünglichen Bestands an Figurenportalen in Frankreich erhalten bzw. durch Bildquellen zu rekonstruieren sind. Durch die große Menge an Nachfolgewerken lasse sich der Erfolg des Konzeptes "Figurenportal" im 12./ 13.Jh. ablesen.

<sup>143</sup> Sauerländer 1984 (Kunststück), S.57/58.

<sup>144</sup> Sauerländer 1994, S.432 und Anm.8. Es handelt sich vermutlich um einen kunsthistorischen Neologismus. Auf spanisch ist der entsprechende Begriff "columna estatua" gebräuchlich.

<sup>145</sup> Sauerländer 1970, S.11.

Ausdrücke"<sup>146</sup> kritisiert werden, müssen sie letztlich doch als notwendige Verständigungsformel akzeptiert werden.<sup>147</sup>

Trotz der Faszination, die von den Skulpturen ausgeht, und trotz des hohen Stellenwertes, der dem Phänomen Gewändefigur eingeräumt wird,<sup>148</sup> fehlt bis jetzt eine umfassende Arbeit, die die erhaltenen Beispiele vor 1200 zusammenstellt und der Frage nach Herkunft und Genese dieses Skulpturentypus nachgeht - falls ein derart umfangreiches Unterfangen überhaupt realisierbar ist.<sup>149</sup> Die Überblickswerke widmen dem Phänomen Gewändeportale meist ein kurzes Kapitel, für weitere Auskünfte wird man auf die monographischen Arbeiten zu den einzelnen Beispielen verwiesen. Die große Mehrheit der Arbeiten beschränkt sich auf die in Frankreich erhaltenen Gewändefiguren und Figurenportale. Die Beispiele aus den Nachbarländern werden in Gesamtdarstellungen als "französisch geprägte Ausnahmeerscheinung"<sup>150</sup> abgetan und vernachlässigt; zu übermächtig ist das "Ursprungsland Frankreich".<sup>151</sup>

Auch im Falle der Gewändefiguren Sangüesas steht die Frage nach französischen Vorbildern im Vordergrund. Diese für selbstverständlich angenommene und nicht in Frage gestellte Frankreichabhängigkeit versperrt jedoch oftmals den Blick auf viel naheliegendere Verbindungen in Spanien selbst.

Die Sangüesaner Gewändefiguren zeigten, so ist immer wieder zu lesen, die deutlichste und früheste Frankreichrezeption in Spanien, die als gesichert konstatiert wird. Allein die Bedingungen der Rezeption seien nicht geklärt.<sup>152</sup> Ob diese Rezeption französischer Vorbilder aber tatsächlich so eindeutig ist und auf diese "Quelle" beschränkt werden muß, welche Einflußsphären im einzelnen hineinspielen und ob die Marien und Apostel aus Navarra eine besonders frühe Rezeption französischer Modelle darstellen, bleibt im folgenden zu klären. Ebenso ist zu fragen, welchen Einfluß die Sangüesaner Gewändefiguren ihrerseits auf die nachfolgenden Säulenfiguren Spaniens hatten.

<sup>146</sup> Sauerländer 1972, S.104.

<sup>147</sup> Von den Gewände- oder Säulenfiguren klar zu unterscheiden sind die weiblichen Karyatiden und die männlichen Atlanten, die anstelle einer tektonischen Stütze das Gebälk tragen.

<sup>148</sup> Der Gewändefigur wird vermutlich u.a. deshalb eine so große Bedeutung zugemessen, weil an sie die Frage nach der Entstehung des Figurenportals und damit der mittelalterlichen Großplastik überhaupt geknüpft ist. Vgl. dazu Hernando/ Huerta 1992, S.66.

<sup>149</sup> Vgl. Sauerländer 1994, S.434. Claussen 1994, S.665 und Anm.7: "Trotz nützlicher Überblickswerke wie Sauerländers "Gotische Skulptur" fehlt eine Zusammenstellung und Aufarbeitung der bestehenden Portale Frankreichs, deren Verfall von Jahr zu Jahr zunimmt. Zudem müßten die verlorenen Portale, die nur in Bild- und Schriftquellen dokumentiert sind, in eine derartige Untersuchung miteinbezogen werden." Einige Überlegungen zu Herkunft und Genese eines spezifisch spanischen Typus der Säulenfiguren werden in Kap.II.2.3.c angestellt.

<sup>150</sup> Zarnecki/ von Eun 1969, Propyläen, Bd.5, S.232.

<sup>151</sup> Gegen dieses Urteil lassen sich nicht nur die in dieser Arbeit vorgestellten spanischen Gewändefiguren anführen, sondern auch Beispiele aus England, Italien und Deutschland.

<sup>152</sup> Claussen 1994, S.668. Die Ausführungen in Kap.II.2.3. widerlegen diese Annahme jedoch.



Dem Thema Gewändefigur kommt schon deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil mit dem Phänomen "Gewändefigur" ein grundlegendes Problem der romanischen Bauplastik Mitte/Ende des 12.Jhs. angesprochen ist: die Diskussion um Epochenbegriffe und deren Definition. Entwicklungsgeschichtliche Fragen, Überlegungen zu den Epochengrenzen werden oft an das Auftauchen der Gewändefigur geknüpft und die Figuren im Gewände als "Zeichen des Übergangs" von der Romanik zur Gotik und als "Erfindung der Gotik" bezeichnet.<sup>153</sup> Unbefriedigend bleibt, daß die angeblich so offensichtlichen Kennzeichen der neuen Epoche, die die vorhergehende Epoche ablöst, nicht benannt und die damit verbundenen Fragen überhaupt nicht thematisiert werden. Obwohl offenbar scharf umrissene Epochendefinitionen nicht möglich sind und für die Epoche bestimmende, überzeugende Charakteristika fehlen, werden beim Versuch der Abgrenzung einzelner Skulpturen diese als für die eine oder andere Epoche typisch qualifiziert, ohne daß klar wäre, was damit gemeint ist.<sup>154</sup> Worin das Neue, das "schon" der Gotik Angehörige oder das "noch immer" der Romanik Verhaftete besteht, wird nicht gesagt.<sup>155</sup> Soll die gotische Skulptur charakterisiert werden, so bemüht man wenig aussagekräftige Schlagworte wie "Spiritualisierung", "Vergeistigung" und "rationale Schönheit". Streng hieratische Figuren werden als romanisch katalogisiert, bewegt aufeinander bezogene Skulpturen dagegen als gotisch. Vermittelnde Zwischenphasen versucht man mit Begriffen wie "transición al gótico", "tardorrománico" u.ä. zu fassen. Auch die Gewändefiguren Sangüesas und ihr Bezugsverhältnis zu anderen Gewändefiguren werden immer wieder mit dieser Begrifflichkeit belegt.

Vermutlich liegt in dem sich wandelnden Verhältnis von Skulptur zur Architektur das augenfälligste Zeichen des Umbruchs, der zu einem Entwicklungsprozeß führt, der mit den Begriffen romanisch und gotisch benannt wird. Die Skulptur löst sich zunehmend von der Architektur, der Bezug der Figur zu der sie hinterfangenden Säule verändert sich.<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Beutler 1982, S.257-258. Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.117: "El verdadero símbolo de esta renovación de la escultura y de toda su evolución futura - la estatua-columna (...)."; Sauerländer 1994, S.432: "Das Auftreten der Säulenfigur wurde mit dem Anbruch des gotischen Zeitalters gleichgesetzt."

<sup>154</sup> Wie wenig hilfreich und wie beliebig austauschbar derartige Kategorisierungen sind, zeigt z.B. die Beurteilung der Apostelfiguren der Cámara Santa aus der Kathedrale von Oviedo (Abb.335, 336) durch Barral i Altet und Gaillard. Barral i Altet (u.a. 1983 *Universum der Kunst*, Anm.17) bezeichnet die Apostel der Cámara Santa als "bereits charakteristisch für den Übergang zur Gotik." Gaillard (1938, S.38) benennt dieselben Skulpturen dagegen als "noch romanisch" (vgl. zu den Skulpturen aus Oviedo, Kap.II 2.2.e).

<sup>155</sup> Noch weniger Konsens herrscht darüber, zu welchem Zeitpunkt dieser angeblich klar abzulesende und an bestimmten Skulpturenkomplexen festzumachende Schritt von einer Epoche zur nächsten zu fixieren sei.

<sup>156</sup> Bredekamp spricht in diesem Zusammenhang von einem "Akt der Befreiung von der Architektur"; "Seit der Mitte des 19.Jhs. wurde dieses Beziehungsgefüge von Bildwerk und Säule von zahlreichen Interpreten als Signal eines epochalen Neubeginns gesehen. Indem sich die Säule quasi in ein Bildwerk verdoppelt habe, sei die Skulptur von der Architektur emanzipiert worden, und damit habe der Gründungsakt der gotischen Formenwelt stattgefunden." (Bredekamp, FAZ 13.9.95, Nr.213, S.35). Deuchler 1970 (Belser Stilgeschichte, Bd.7), S.53: "War in der Romanik die Reliefskulptur in die geschichtete Mauer 'spolienhaft versenkt' (Willibald Sauerländer), so tritt die gotische freistehende Plastik vor der Folie des vertikalen Mauergerüsts in ein vollkommen neues Verhältnis zum Raum." Von Simson 1972 (Propyläen, Bd.6), S.104: "Neuartig ist die Verbindung von Bildwerk und Bauglied. Die romanische Skulptur hatte ihre Figuren als Relief behandelt, wie gemalte Bilder. Die gotische Figur, welche am Dienst des Portalgewändes angebracht ist, wirkt dagegen wie eine Freistatue, scheint sich aus der Bindung an das Bauwerk zu lösen."

Hier kann und soll nicht die Frage nach der Epochendefinition diskutiert, geschweige denn beantwortet werden, beabsichtigt ist lediglich eine Sensibilisierung für die Bedeutung bzw. die Bedeutungslosigkeit derartiger Aussagen bei der Beurteilung der Beziehungsverhältnisse zweier und mehrerer zeitgleicher Skulpturen wie im Falle von Sangüesa und den Sangüesaner Vergleichsbeispielen.

Die sechs Gewändefiguren von Santa María werfen also ein ganzes Bündel von Fragen auf - Fragen nach der Definition von Säulen- bzw. Gewändefigur, Epochengrenzen, der Frankreichrezeption und der Eigenentwicklung der Säulenfigur in Spanien -, so daß eine gesonderte Untersuchung allein dieses Teils der Bauplastik Santa Marias gerechtfertigt erscheint.<sup>157</sup>

In der folgenden Analyse soll durch die Gegenüberstellung französischer und spanischer Vergleichsbeispiele herausgearbeitet werden, was die Gewändefiguren Sangüesas auszeichnet und was sie als Gruppe ausmacht. Die Analyse soll Hinweise geben auf die Einordnung der Sangüesaner Figuren innerhalb des Gesamtspektrums der Gewändefiguren Frankreichs und Spaniens. Gefragt wird, wie die Sangüesaner Gewändefiguren zu charakterisieren sind, woher sie kommen (Herkunft) und welchen Einfluß sie auf spanische Nachfolgewerke haben (Rezeption).

Durch die zahlreichen Vergleichsbeispiele spanischer und französischer Säulenfiguren, die auf eine mögliche Beziehung zu den Sangüesaner Gewändefiguren abgefragt werden, ergibt sich am Ende über die Beantwortung dieser Fragen hinaus ein umfassendes Bild der erhaltenen Gewände- bzw. Säulenfiguren in Spanien. Die spanischen Säulenfiguren werden auf diese Weise erstmalig zusammengestellt, ihre Abhängigkeits- und Bezugsverhältnisse aufgezeigt. Der Vergleich endet nicht - wie in den meisten Arbeiten - mit der bloßen Nennung möglicher Bezugskomplexe, sondern wird anhand eines Fragenkatalogs ausgeführt, der auch für die übrigen Skulpturen und die vier Stilgruppen Sangüesas angelegt wird.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Ebenso wäre auf die inhaltliche Bedeutung der Gewändefigur einzugehen, der als allegorisertes Bauglied eine herausragende Bedeutung zukommt (vgl. Katalog I, GF6, S.44-45).

<sup>158</sup> Entsprechend der besonderen Skulpturenart der Säulenfigur im Vergleich zu Kapitellen und Flachreliefs, werden dem für die Stilanalyse aufgestellten Kriterienkatalog hier einige Aspekte hinzugefügt wie z.B. das Standmotiv, das Verhältnis der Figur zur sie hinterfangenden Säule oder die Beziehung zum Kapitell.

## 2.1. Vergleichsbeispiele in Frankreich

### a. Das Königsportal der Kathedrale von Chartres

Die Gewändefiguren von Santa María, Sangüesa, werden stets mit Chartres assoziiert. Gemeint ist die Dreiportalanlage im Westen der Kathedrale, das sogenannte Königsportal, die "Porta Regia" (Abb.258). Der Vergleich des spanischen Portals mit dem französischen beschränkt sich in der Literatur jedoch meist auf die bloße Benennung des französischen Vorbilds und auf die Betonung der "offensichtlichen Ähnlichkeiten".<sup>159</sup>

Im Unterschied zu den zu behandelnden spanischen Vergleichsbeispielen, die nur wenigen bekannt sind, wird mit dem Westportal von Chartres nicht nur ein berühmtes Skulpturenensemble - vielleicht eines der bekanntesten Werke der europäischen Kunstgeschichte überhaupt - in die Untersuchung einbezogen, sondern es wird die "Inkunabel frühgotischer Plastik"<sup>160</sup> angesprochen.<sup>161</sup>

Durch die verbreitete Kenntnis des Vergleichsgegenstands Chartres und die hohe Einschätzung des Typus "Gewändefigur", wird die Analyse jedoch nicht einfacher, sondern vielleicht sogar schwieriger. Der Blick muß erst von vorgefertigten Bewertungen und relativen Chronologien, die offensichtlich fest im Kopf des Betrachters stecken, freigemacht und wieder neu auf den Gegenstand gelenkt werden.<sup>162</sup> Eine solch unvoreingenommene, nicht von vornherein eingegrenzte Betrachtung wird neue bzw. zutreffendere, da differenziertere Bezüge ermöglichen.

<sup>159</sup> Porter 1928, Bd.2, S.29: "The similarity to Chartres is patent (...)"; Milton Weber 1959, S.145: "Chartres (...) presenta figuras análogas a las de las jambas de Sangüesa."; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16: "(...) las estatuas (...) recuerdan en el acto las del pórtico de Chartres."; Yarza Luaces 1987, S.290: "Este Leodegarius (...) conocía la Portada Real de Chartres y se inspiraba en las figuras de sus jambas."

<sup>160</sup> Schenkluhn 1994, S.387.

<sup>161</sup> Von den zahlreichen Arbeiten zu Chartres-West seien nur einige wichtige aufgeführt, in denen weitere Literatur angegeben ist. Außerdem sei auf die kritische Bibliographie von van der Meulen/ Hoyer/ Cole 1989 verwiesen, in der die bis 1989 erschienene Literatur zu Chartres zusammengefaßt und beurteilt wird, vgl. Stoddard (1952) 1987; Kidson 1958; Katzenellenbogen 1964; Heimann 1968; Claussen 1975; Hearn 1981, v.a. S.197, Anm.49; van der Meulen/ Hohmeyer 1984; Claussen 1994; Schenkluhn 1994. Willibald Sauerländer, sicherlich einer der profiliertesten Chartres-Forscher, hat zahlreiche Arbeiten zu dem Königsportal und den Gewändefiguren Chartreser Prägung veröffentlicht. Vgl. Sauerländer 1970; ders. 1984 (Kunststück); ders. 1990 (Universum der Kunst, Bd.36); ders. 1994.

<sup>162</sup> In diesem Sinne Gisau 1950, S.121: "Macht man sich aber von dem bisher für die Forschung so bezeichnenden Starrblick auf Chartres frei, so eröffnen sich einer unvoreingenommenen Betrachtung neue Aussichten." Sauerländer (1994, S.434-435) wagt es als einziger, sich deutlich gegen die für so gut wie alle nach Chartres entstandenen Gewändefiguren postulierte Abhängigkeit von dem Königsportal auszusprechen. Er richtet sich gegen die immer wieder repetierte Behauptung der Chartres-Abhängigkeit aller Gewändefiguren und kommt nach einem Überblick über die vorhandenen Säulenfiguren zu einem ex-zentrischen Resultat. Die Figur an der Säule gab es nicht nur im französischen Kronland, sondern in den verschiedensten Ländern und Regionen und entspricht offensichtlich einem weitverbreiteten Brauch. Sauerländer schließt: "Es ist unwahrscheinlich, daß alle diese weit verstreuten Beispiele von Saint-Denis oder Chartres abzuleiten sind." Vgl. Kap.II.2.3.

Die Dreiportalanlage im Westen der Kathedrale von Chartres, stellt mit drei Tympana, Türstürzen, Archivolten, einem durchgehenden Kapitelfries, Gewändefiguren und kleinen Zwischenfiguren ein riesiges Skulpturenprogramm dar. Neunzehn der ursprünglich vierundzwanzig Gewändefiguren sind erhalten (Schaubild 5).<sup>163</sup>

Bereits der gemeinsame Typus eines umfangreich mit Skulpturen ausgestatteten Portals bestehend aus Tympanon, Türsturz, Archivolten, Kapitellen und sowohl männlichen als auch den vergleichsweise seltener vorkommenden weiblichen Gewändefiguren legt einen Vergleich zwischen dem Königsportal von Chartres und der Fassade von Sangüesa nahe, wenn auch das französische Beispiel die riesige Dreiportalanlage einer Kathedrale, das spanische Pendant dagegen das einfache Portal einer Kleinstadtkirche ist.

Zwei bestimmende Eigenschaften verbinden die Figuren aus Chartres und Sangüesa und legen den Vergleich nahe: die **strenge Achsialität** und die **extreme Überlängung** der Skulpturen im Gewände (Abb.261).

Die Gewändefiguren beider Portale sind frontal ausgerichtet ohne durch Blick- oder Körperkontakt aufeinander bezogen oder in sich bewegt zu sein.<sup>164</sup> Indem Akzente wie Kopf, Hände und Bücher in einer vertikalen Achse zusammenfallen, wird die bereits durch die Achsialität und die Überlängung vorgegebene vertikale Strenge zusätzlich verstärkt. Allein im Schulterbereich, der bei den Sangüesener Skulpturen keine gerade Linie, sondern eine nach unten abfallende Schulterlinie bildet, durchbrechen die Figuren, die hier sichtbar breiter sind als der Säulenschaft, den durch die Zylinder-Form des Schaftes vorgegebenen Raum.

Die strenge Achsialität der Chartreser Figuren wird bis in die Köpfe fortgesetzt (Abb.262). Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und die beiden Gesichtshälften stehen in fast völliger

<sup>163</sup> Einige Gewändefiguren des Königsportals wurden aus konservatorischen Gründen entfernt und durch Kopien ersetzt, so daß den Betrachter "(...) heute ein täuschend arrangiertes Portalpanorama aus alten Originalen und neuen Pasticii (...)" empfängt (Sauerländer 1984, kunststück, S.57).

Wegen des Umfangs der Portalanlage und der ausgeprägten Unterschiede zwischen den einzelnen Skulpturengruppen wird in der Literatur übereinstimmend von einem Hauptmeister, der das einheitliche Konzept der Gesamtanlage überwachte, und mehreren "Untermeistern" ausgegangen. Dem Hauptmeister werden das mittlere Tympanon sowie die Figuren des linken Gewändes am Mittelportal zugeschrieben, dem sogenannten Meister von Etampes die drei Figuren des linken Gewändes des nördlichen Portals. Eine ausführliche stilkritische Darstellung des Königsportals findet sich bei Stoddard (1952) 1987; vgl. auch Sauerländer 1970, S.42. Für den folgenden Vergleich des Königsportals von Chartres mit dem Portal von Sangüesa sind diese stilistischen Fein-Differenzierungen jedoch unerheblich, so daß nicht weiter auf sie eingegangen werden muß.

Die drei Portale werden heute von den meisten Autoren als in einem Zug zwischen 1145 und 1155 geschaffenes Ensemble datiert (vgl. dagegen Claussen 1994, S.667, der das Westportal vordatiert auf 1135-1145). Langhaus und Chor der Kathedrale wurden nach einem Brand von 1194 hochgezogen. Die Westfassade wurde jedoch vom Feuer verschont, so daß im wesentlichen die alte Fassung erhalten ist. Vgl. Sauerländer 1970, Anm.23; ders. 1984, S.12ff.; Stoddard (1952) 1987.

<sup>164</sup> Die Nummerierung der Gewändefiguren des Königsportals folgt dem Schaubild 5 (nach Schöne 1961). Nur die Chartreser Figur des Mose (ChGF5) ist mit überkreuzten Beinen gezeigt, wodurch ein verhaltenes Bewegungsmotiv entsteht.

Symmetrie zueinander. Dies trifft in etwas zurückgenommenerem Maße auch auf die drei Frauen aus Sangüesa zu (Abb.228).<sup>165</sup>

Die Köpfe der Figuren des Portail Royal bilden auf ihren deutlich sichtbaren Hälsen exakt die Verlängerung der gestreckten Körper. Die Sangüesaner Figuren haben die Köpfe dagegen tief in die Schultern gezogen, so daß ihre Hälse nicht zu sehen sind (Abb.239).

Die Körper der französischen Könige und Königinnen zeichnen sich ähnlich den Sangüesaner Figuren, wenngleich in unterschiedlichem Maße, durch eine besondere Überlängung der Proportionen aus.<sup>166</sup>

Die feinlinige Gewandzeichnung sowie die Kleidung, die sich in senkrechte Bahnen legt, unterstreicht die ungewöhnliche Gestrecktheit und die strenge Achsialität der Figuren. In Chartres kommen diesen Eindruck unterstützende Elemente wie die langen geflochtenen Zöpfe der Königin am linken Gewände des Mittelportals (ChGF10, Abb.261) oder die herunterhängenden Ärmel hinzu (ChGF10, Abb.261).<sup>167</sup> Die Unterkörper sind besonders in die Länge gezogen und kontrastieren zu den kurzen Oberkörpern und den besonders kleinen Köpfen (z.B. ChGF3, Abb.274; ChGF24, Abb.279).

Bei genauerer Betrachtung werden aber auch die Unterschiede zwischen den Gewändefiguren Sangüesas und Chartres deutlich. Trotz der verbindenden Gestrecktheit beider Figurengruppen, die sie zart und beinahe fragil erscheinen läßt, treten die Chartreser Skulpturen mit mehr Körperlichkeit auf, wirken ausgewogener und kräftiger. Die spanischen Figuren sind dagegen schmaler und verjüngen sich nach unten, ein Unterschied, der zusammen mit einigen anderen noch zu erläuternden Faktoren einen gänzlich anderen Gesamteindruck vermittelt. Der Schulterbereich der Navarreser Marien und Apostel ist zusammengezogen statt geöffnet. Die Figuren nehmen sich stärker zurück, in Begriffe der Körpersprache gefaßt, möchte man von einer "Devotionshaltung" sprechen.

Gemeinsam ist dem französischen wie dem spanischen Beispiel das Verhältnis von Kapitell zur Säulenfigur. Zwischen den Köpfen der Gewändefiguren und den sie bekrönenden Kapitellen ist ein Stück der Säule freigelassen, so daß die Figuren nicht nach Karyatidenart eingebunden sind. Der kleine Zwischenraum zwischen Figur und Kapitell ist ein weiteres Mittel, um die vorgegebene Vertikalbewegung zu unterstützen. Diesen für den Gesamteindruck wichtigen Abstand zwischen Kopf und Kapitell teilen nur sehr wenige Vergleichskomplexe mit Sangüesa.

<sup>165</sup> Nicht durch Zufall werden meistens nur die Marien des linken Gewändes von Sangüesa (GF1-GF3) neben dem Chartreser Portal abgebildet und nicht auch die Männer des rechten Gewändes (GF4-GF6). Die deutlichsten Übereinstimmungen zu Chartres finden sich nämlich bei den Frauen.

<sup>166</sup> In Chartres beträgt das Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge 1 : 6 bis 1 : 7,5. In Sangüesa sind die Maße folgende: GF1 Maria Magdalena 1 : 7; GF2 Muttergottes 1 : 6; GF3 Maria Jacobi 1 : 8; GF4 Petrus 1 : 5,5; GF5 Paulus 1 : 6 (inkl. der fehlenden Füße, nach den Bruchstellen zu schließen).

<sup>167</sup> So beschreibt Bredekamp (1989/90, S.331) die Chartreser Königin des linken Gewändes: "Senkrecht, als solle die Säule selbst erfaßt sein, schießen die Gewandlinien von der Hüfte an nach unten, vorbereitet durch die langen Zöpfe und die langen Ärmelschlaufen."

Auch das Verhältnis der Kapitellgröße zur Größe der Säulenfigur ist bei beiden Portalen in etwa das gleiche.

Der vielleicht gravierendste Unterschied, der die beiden Skulpturenkomplexe voneinander absetzt, betrifft die Außenform der einzelnen Säulenfiguren. Die Chartreser Könige und Königinnen haben eine röhrenförmige Silhouette, d.h. gerade Außenseiten. Die Sangüesaner Figuren zeigen dagegen wellenförmige Außenkanten und verjüngen sich stark von den breiten Schultern zu den parallel nebeneinander stehenden kleinen Füßen.

In Chartres wie in Sangüesa sind die Figuren auf der gesamten Körperlänge von den Füßen entlang dem Rücken bis hin zum Kopf mit dem Säulenschaft verbunden.

Trotz der Bindung der auf diese Weise fixierten Figuren an die sie hinterfangende Säule sind die Chartreser Gestalten von dem Säulenschaft unabhängiger. Sie stehen wie eine vollplastische Skulptur **vor** dem Schaft und wachsen nicht aus diesem heraus wie bei den Sangüesaner Figuren zu beobachten, so daß man in Chartres den Eindruck hat, die Figuren könnten auch ohne den stützenden Schaft bestehen.<sup>168</sup>

An den französischen Figuren haben sich die Köpfe bereits beinahe von dem Säulenschaft befreit, sind fast vollplastisch ausgebildet, und berühren den Schaft nur wie zufällig mit dem Hinterkopf an einem Punkt. Die Köpfe der Sangüesaner Frauen und Männer sind dagegen noch gänzlich der Säule verhaftet. Besonders in der Seitenansicht wird diese enge Verbindung deutlich (Abb.230, 233, 236). Kopf, Haube, Haar, Schleier, Nimbus und Schaft verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit. Unterstützt wird dieser Eindruck in Sangüesa durch die extrem kleinen Nimben, die nur in der Seitenansicht zu sehen sind, da sie sonst vollständig vom Kopf verdeckt werden. Die Köpfe der Chartreser Figuren werden dagegen von großen Scheiben hinterfangen, die weit über die Kopfrundung hinausgehen und sogar etwas breiter sind als der Säulenschaft.

In Chartres sind die Gewandfiguren dem Prinzip der Reihung entsprechend zu dritt oder zu viert dicht nebeneinander angeordnet, wodurch gleichmäßige Figurenfolgen entstehen, die fast an eine serienmäßige Fertigung denken lassen.<sup>169</sup> In Sangüesa sind die Marien und Apostel dagegen auseinandergerückt, nur durch eine kleine Zwischensäule getrennt. Dadurch ist die Struktur gelockert und die Gewandfiguren führen ein stärkeres Eigenleben.<sup>170</sup> Entsprechend stehen die Kapitelle über den Gewandfiguren einzeln für sich, wogegen sie in Chartres zu einem Fries zusammengezogen sind. Die in Sangüesa nur in zwei Kapitellen eingefügte

<sup>168</sup> Der unterschiedliche Eindruck entsteht, obwohl in beiden Fällen die Figur und der Säulenschaft aus einem langen, schmalen Block auf der Werkbank gemeißelt sind.

<sup>169</sup> Sauerländer (1970, S.10) und Claussen (1994, S.666) sehen in der bewußten Einbindung der Einzelfigur als Teil einer Serie und in dem Phänomen der systematischen Gliederung und Akkumulation im Unterschied zu dem einmaligen Motiv ein Charakteristikum der Gotik (s. Kap.II.2., S.51).

<sup>170</sup> Diesen Unterschied deutet Claussen (1994, S.669) als "Mißverständnis des ursprünglichen Konzeptes." (s.u.).

Zwergarchitektur über den Einzelstatuen (GK3, GK4, Abb.181, 182) ist in Chartres zu einer Giebelkette verschmolzen (Abb.189).<sup>171</sup>

Einen entscheidenden Unterschied für die Gesamtauffassung der Figuren ergibt die Position der Füße, das Standmotiv. Die Könige, Königinnen und Propheten aus Chartres stehen mit großen, seitlich ausgestellten Füßen fest auf konisch geformten, schrägen Sockeln.<sup>172</sup> Die Festigkeit des Standmotivs setzt sich in der gesamten Körperhaltung fort und trägt zu dem oft gerühmten Ausdruck von "Eleganz und herrscherlicher Majestät" der Figuren bei. Den kleinen Füßchen der Sangüesaner Marien, die kaum unter dem Gewandsaum hervorschauen und parallel auf dem nach vorn gebeugten Blattsockel kleben, traut man dagegen nicht einmal zu, die lange Figur zu tragen. Um so wichtiger wird die Verbindung entlang dem Rücken mit dem Säulenschaft, vor dem die Figuren geradezu kleben und ohne den sie unweigerlich nach vorn kippen würden.

Die Oberarme der Sangüesaner Figuren sind wie unter großem Kraftaufwand seitlich eng an den Oberkörper gepreßt und in der Armbeuge angewinkelt, so daß die Unterarme fest vor dem Bauch liegen. Maria Jacobi hält ihren Arm wie in einer durch den Mantel gebildeten Schlinge (GF3, Abb.239).

Die Armbewegungen der Chartreser Figuren bleiben durch scharfkantig abgeknickte Ellenbogen und Handgelenke von der Ausgangsform der langen, schmalen Blöcke bestimmt und sind dennoch, ohne in übertriebener Weise an den Leib gepreßt zu sein, unabhängiger aus dem Steinblock gearbeitet als in Sangüesa. Mit großer Freiheit und Beherrschung der technischen Möglichkeiten setzen sich die Unterarme und Hände an einigen Figuren fast vollplastisch von dem Körper ab. In beiden Beispielen treten die schmalen Leiber nicht aus dem Umriß der hinter ihnen gelagerten Säule.

Deutlich unterscheiden sich in dem französischen und dem spanischen Beispiel die Gestaltung der Kleidung sowie das Verhältnis vom Körper zum Gewand voneinander. Die Marien und Apostel Santa Marías sind Mumien ähnlich in ihre Gewänder eingewickelt, so daß sie wie in ihrer Kleidung gefangen wirken. Allein die unproportional kleinen Hände der Frauen mit langen schlanken Fingern und die größeren Hände der Apostel schauen unter dem Umhang hervor. Die minimalen Bewegungen sind eckig und gepreßt. An einigen Stellen liegen die Kleider wie nasser Stoff eng am Körper. Der Eindruck von Unbeweglichkeit, fast Leblosigkeit ist perfekt. Den Chartreser Herrschern läßt ihre Kleidung dagegen vollkommene Bewegungsfreiheit. Nicht die Gewänder und Mäntel geben die Bewegung der Arme und Beine vor, sondern umgekehrt bestimmen die Arm- und Beinbewegungen natürlich den Stofffall der Kleidungsstücke.

<sup>171</sup> Vgl. Katalog I, GK3, GK4.

<sup>172</sup> Die Podeste befinden sich auf unterschiedlicher Höhe, so daß die Figuren verschieden lang sein müssen, um diese Unterschiede auszugleichen und die Köpfe auf einer Ebene enden zu lassen.

Die Wandungsfiguren von Chartres sind berühmt für ihre detailliert und in sich folgerichtig dargestellten Kleidungsstücke.<sup>173</sup> Im Gegensatz zu den unstimmig und inkonsequent gezeigten Gewändern der Sangüesaner Figuren, z.B. dem Mantel der Maria Jacobi (GF3, Abb.239), sind die Röcke, Überkleider und Mäntel in Chartres so genau gezeichnet, daß man meint, sie Stück für Stück von den Figuren nehmen zu können, z.B. den locker über die Schulter geworfenen Mantel des Königs im linken Gewände (ChGF2, Abb.259).<sup>174</sup>

Einige Kleidungsstücke der Sangüesaner Figuren könnten zwar an der Chartreser Mode orientiert sein - könnten aber ebenso gut nur der allgemein verbreiteten Mode des 12.Jhs. entsprechen.<sup>175</sup> So kommt das locker unter dem Kinn geführte Tuch der Maria Magdalena (GF1, Abb.265) dem Tuch der Chartreser Königin am Zwischenpfeiler zum mittleren Portal nahe (ChGF8, Abb.266). In Sangüesa liegt die breite Stoffbahn auf der Brust und wird von einem von hinten über den Kopf gelegten zweiten Tuch teilweise verdeckt, in Chartres legt es sich unter dem Hals in viele konzentrische Falten. Die Falten haben sich in Sangüesa zu einer Masse verfestigt, in Chartres hängt das Tuch dagegen locker vom Kopf.

Der lange, in viele fein plissierte Längsfalten gelegte Rock der Königin am rechten Gewände des südlichen Portals (ChGF24, Abb.264) und der Königin am linken Gewände des Nordportals in Chartres (ChGF3, Abb.259) ähneln dem Rock der Maria Magdalena aus Sangüesa (GF1, Abb.231). Hier sind die Falten jedoch in prominent hervortretenden Faltenbündeln zusammengefaßt. Die kreisförmigen, ineinander geschachtelten Rillen, die z.B. der Umhang des Chartreser Königs des linken Gewändes vorführt (ChGF2, Abb.259), finden sich in einer verhärteten, stärker stilisierten Variante bei den Aposteln aus Sangüesa wieder (GF4, GF5, Abb.246, 247).

Die in Sangüesa angewandte Faltenzeichnung kann eher als zeichnerisches, denn als bildhauerisches Verfahren benannt werden. Einzelne Kleidungsstücke sind sorgfältig ausgearbeitet. Vor allem die individuell gestalteten Schleier, Hauben und die Krone der Muttergottes sowie die Gewänder und Umhänge der Frauen zeigen, daß durchaus auf die Kleidung Wert gelegt wurde. Am Oberkörper verliert sich jedoch die Binnenzeichnung des Gewandes, wird die Gewandbehandlung durch die glatte Fläche verdrängt. Die Oberfläche der französischen Figuren ist dagegen vollständig von vielen feinen Linien überzogen, welche die Plissierung der Stoffe andeuten.

Ein für den Gesamteindruck entscheidender Unterschied betrifft die Darstellung der körpereigenen Rundungen. Die Chartreser Königinnen haben im Unterschied zu den flachbrüstigen Sangüesaner Marien rund hervorstehende Brüste und kugelige Bäuche. Diese

<sup>173</sup> Daher werden die Figuren des Königsportals immer wieder für Gewandstudien frühgotischer Bauplastik herangezogen und sind das Paradebeispiel kostümgeschichtlicher Untersuchungen der Bauplastik des 12.Jhs. Vgl. Barmeyer 1933.

<sup>174</sup> Vgl. Sauerländers (1984, kunststück, S.69ff.) detaillierte Beschreibung der Kleidung der Chartreser Herrscher.

<sup>175</sup> Milton Weber (1959, S.148) betont die angebliche Übereinstimmung der Kleidungsstücke.



Körperpartien sind prominent gearbeitet und werden zusätzlich durch aufgezeichnete Faltenkreise betont (z.B. ChGF15, Abb.262 und ChGF24, Abb.264).

Die Falten andeutenden Rillen und Kerben sind in Chartres also keinesfalls allein abstrakte, ornamentale Formgebung. Die Linien sind stilisiert, aber nicht willkürlich gesetzt, sondern folgen den Körperrundungen. In Sangüesa bleiben sie dagegen von den Körperformen unabhängige Kerben und Rillen, die ohne Beziehung zu dem darunter liegenden Körper diesem einfach aufgesetzt werden. Die Falten verselbständigen sich zu freien Linien, wie z.B. bei dem Umhang der Maria Jacobi zu sehen (GF3, Abb.239). Insgesamt tendiert die Darstellung des Stoffes in Chartres zur Modellierung, die sich von der rein zeichnerischen Auffassung, wie sie in Sangüesa vorherrscht, absetzt.

Eine Ähnlichkeit besteht zwischen den Gesichtern der französischen Königinnen und denen der spanischen Marien. So kommen sich die runden vollen Gesichter mit weichen Zügen der Königin von Saba (ChGF10, Abb.270) und der Maria Magdalena (GK1, Abb.269) nahe mit ihrem breiten Mund und den schmalen Lippen, die in Chartres leicht geschürzt sind. Ebenso entspricht sich der Augenschnitt, wenn die Sangüesener Frauen auch tiefer liegende Augen und markantere Brauen haben. Das Oberlid schiebt sich unter der gewölbten Braue weit über den Augapfel, das Unterlid wird vom Augapfel sichtbar nach unten gedrückt.

Auch das Gesicht der Chartreser Königin am linken Gewände des mittleren Portals (ChGF10, Abb.268) ähnelt dem der Muttergottes aus Sangüesa (GK2, Abb.267). Die länglichen Gesichter der französischen Könige (Abb.274, 275) unterscheiden sich dagegen von den eher gedrungenen, eckigen Apostelgesichtern aus Sangüesa mit ihren eingefallenen Wangen und den markanten Wangenknochen (Abb.272, 276, 277).

Gemeinsam ist den französischen Herrschern und den spanischen Heiligen der Gesichtsausdruck, in dem jede Mimik fehlt. "In sich gekehrt, entwickeln sie keinesfalls expressiv sich entfaltende Gemütszustände (...)", sondern haben eine "(...) zurückhaltende und hintergründige Mimik."<sup>176</sup> Die Ruhe und Ausgeglichenheit der Gesichter wird besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung mit anderen Gewandfiguren so z.B. mit den Aposteln des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela, deren zerfurchte Gesichter heftige Emotionen widerspiegeln (Abb.339).<sup>177</sup>

Nach dem detaillierten Vergleich zeigt sich folgendes Bild. Die vielberufene Ähnlichkeit zwischen den Sangüesener Gewandfiguren und den Königen und Königinnen aus Chartres trifft also insgesamt zu, muß aber eingeschränkt bzw. differenziert werden.

<sup>176</sup> Bredekamp (1989/90, S.331) über die Könige und Königinnen aus Chartres.

<sup>177</sup> Zum Pórtico de la Gloria vgl. Kap.II.2.3.a. Der schwer faßbare, distanzierte Gesichtsausdruck umgibt die Chartreser Herrscher mit etwas Geheimnisvollem, ihnen haftet geradezu eine spirituelle Aura an. Die Absenz jeglicher Mimik verleiht ihnen ihre herrscherliche Distanziertheit. Kombiniert mit der strengen Achsialität und der vollständigen Bewegungslosigkeit ergibt sich der Eindruck einer - wie es oftmals heißt - "monarchisch würdigen Haltung". Symmetrie und Ebenmäßigkeit bestimmen die Figur. Mit Attributen wie Eleganz, Grazie, Majestät und "Adel der Gestalt" versucht man diesen Eindruck in Worte zu fassen. In zurückgenommenerem Maße trifft all dies auch auf die Sangüesener Marien zu. Vgl. Sauerländer 1984 (Kunststück), S.61 und S.76 ff. (Stimmen zum Königsportal aus vergangener Zeit).

Hauptgemeinsamkeiten sind die Achsialität und die Überlängung der Figuren, wenn beides auch in Sangüesa etwas zurückgenommen ist. Die drei spanischen Marien kommen den französischen Königinnen im Gesichtsbereich und der Kleidung näher als die Sangüesaner Apostel den französischen Königen. Ebenso korrespondiert das Verhältnis von Säulenfigur zu dem bekrönenden Kapitell. Doch gibt es zwischen den beiden Figurengruppen grundlegende Unterschiede in der Gestaltung der Kleidung, dem Verhältnis des Körpers zur Kleidung, der Figur zur Säule, dem Standmotiv, der Außenform und der Körperauffassung.

Die Sangüesaner Figuren - am deutlichsten bei den drei Marien zu sehen - orientieren sich in ihrer gesamten Auffassung bis hin zu Details an den Chartreser Gewändefiguren. Trotzdem unterscheiden sie sich von dem französischen Vorbild so weit, daß nach einem bzw. mehreren anderen Bezugssystemen gefragt werden muß.

Die Übereinstimmungen im Bereich des Türsturzes und der Gewändekapitelle bestätigen die durch die Ähnlichkeit der Gewändefiguren konstatierte Verbindung Chartres-Sangüesa.<sup>178</sup>

Das Königsportal scheint wie ein Baukasten genutzt worden zu sein, aus dem beliebige Einzelteile entnommen und mit anderen Elementen kombiniert worden sind. Die Umsetzung und Zusammenstellung dieser Versatzstücke aber ist eine ganz eigene.<sup>179</sup>

Claussen führt in diesem Zusammenhang einen neuen Gedanken ein. Er überträgt die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Rezeption Chartres in Sangüesa auf ein Verhältnis von **Zentrum und Peripherie**. Die Neuheit der Ile-de-France sei berühmt geworden, "kam schlagwortartig ins Gerede" und man war bemüht, ihr Prestige und ihre Schönheit zu nutzen. Doch unter den anderen Bedingungen in Navarra konnte das ausgeklügelte Gesamtkonzept des Königsportals nicht im Blick sein, und so wurde nur der strukturelle Rahmen als Formgelegenheit genutzt und mit neuem, sehr originellen Inhalt gefüllt. "Mit dem Blick auf die Ile-de-France hat man diese zum Zentrum des Erstrebten, sich selbst aber zur Peripherie

<sup>178</sup> Der Vergleich zwischen dem Türsturz Santa Marías und dem Türsturz der französischen Kathedrale wird ausgeführt im Kap.III.2. Zur Verbindung zwischen zwei Gewändekapitellen Sangüesas und den Kapitellen des Chartreser Westportals vgl. Katalog I, GK4.

<sup>179</sup> In diesem Sinne spricht Claussen (1994, S.669) von einem "Zitieren, eklektisch und pars pro toto". Die Beziehung des großen französischen Portals zu dem im Vergleich kleinen spanischen Portal wird von allen Autoren angemerkt. In den frühen Arbeiten wird undifferenziert von einer eindeutigen Chartres-Abhängigkeit der Sangüesaner Gewändefiguren gesprochen (z.B. Milton Weber 1959, S.145ff.). Nur in einigen der frühen Arbeiten wird außer auf Chartres auch auf Burgund als einer möglichen stilistischen Quelle verwiesen (Porter 1928; Crozet 1968; Iches 1971). In den neuesten Arbeiten wird dagegen genauer unterschieden, was aus Chartres übernommen ist und was nicht. So sieht Claussen eine klare Rezeption Chartres in folgenden Elementen: Mimik und Form der Gewändefiguren, Typus der figürlichen Archivolte, der thronende Christus im Tympanon sowie die Apostel darunter. Diese Elemente werden, so Claussen, mit unterschiedlich großen Modifikationen in Sangüesa zitiert. Anders sei dagegen die Ikonographie der Gewändefiguren und deren Anordnung. Zusammenfassend urteilt Claussen, daß nicht das gesamte Chartreser Konzept in Sangüesa übernommen worden sei, sondern nur Einzelteile. Es herrsche in dem "Reliefchaos" und der gedrängten Gerichtsszene des Tympanons Santa Marías nicht die Klarheit von Chartres-West. Vgl. außerdem zur Beurteilung des Bezugsverhältnisses zwischen Chartres und Sangüesa: Porter 1923, Bd.1, S.245; ders. 1928, Bd.2, S.29; Crozet 1969, S.48; Sauerländer 1972 (Propyläen, Bd.6), S.46; Iches 1971, S.18 ff.; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16; Sauerländer 1990 (Universum der Kunst, Bd.36), S.62-63.

gemacht."<sup>180</sup> Claussen beurteilt die offensichtlichen Unterschiede damit wertfrei, ohne sie wie viele Autoren beispielsweise als Unvermögen eines "spanischen Lokalkünstlers" abzuqualifizieren.<sup>181</sup>

Das dynamische und dialogische Konzept von Zentrum und Peripherie beinhaltet die Möglichkeit, andere Antworten zu geben als die "sattsam bekannte Abqualifikation der 'Peripherie' zur rückständigen, im Anspruch des Zentrums nachgeordneten 'Provinz'."<sup>182</sup> Anspruch und Niveau der Realisierung der Rezeption müssen keineswegs niedriger sein als die des Orientierungszentrums. "Es kommt zu sehr unterschiedlichen Rezeptionsformen und überraschenden Metamorphosen."<sup>183</sup> An der Peripherie bestehen andere Möglichkeiten, Freiheiten, als in den Zentren, z.B. die Zuspitzung einzelner Stilkomponenten, die im Zentrum kaum denkbar wären, vor einem anderen Erwartungshorizont aber realisierbar sind.

Claussens Modell erscheint besonders für die Erforschung der spanischen Bauplastik vielversprechend, weil damit das festgefahrene Bild einer angeblich deutlichen Frankreichabhängigkeit und einer minderen Qualität der spanischen Werke, die nicht innovativ, sondern rein nachahmend sein sollen, aufgebrochen und neu belebt werden kann und das Blickfeld erweitert wird. So sind innerhalb der Peripherie Regionalismen zu beobachten, die das Spektrum zusätzlich vergrößern.<sup>184</sup>

## **b. Die Gewändefigur des Westportals von Saint-Lazare, Avallon**

Am rechten Gewände der ursprünglich dreigliedrigen Westportalanlage der Kirche Saint-Lazare in Avallon (Burgund) hat sich nur eine Gewändefigur erhalten (Abb.278-280). Sie zeigt einen Mann mit Vollbart und langem Gewand, der ein hochrechteckiges Buch hält und in der Literatur übereinstimmend als Prophet bezeichnet wird.<sup>185</sup>

<sup>180</sup> Claussen 1994, S.669.

<sup>181</sup> Eine derartige Aburteilung steht hinter den Worten von Milton Weber 1959, S.147: "Existe, pues un poderoso intento de aproximación, realizado en un país vecino, a la moda de la alta costura de Chartres, que se esfuerza en imitar la suavidad de la galanura urbana. (...) En Sangüesa, su realización es mucho más simple y tosca que en el caso de las reinas de Chartres, verdaderamente urbanas."

<sup>182</sup> Claussen 1994, S.674.

<sup>183</sup> Ebda.

<sup>184</sup> Claussen 1994, S.677: "Was bisher als nationale Eigenheit gesehen wurde, ist weniger durch ominöse Volkscharaktere als durch Traditionen bestimmt, die, wenn sie auf Ungewohntes treffen, je unterschiedlich reagieren und zu einer Synthese kommen." Vgl. das in Kap.II.7 für die Bauplastik Navarras und Aragóns entwickelte Zentrenmodell.

<sup>185</sup> Zu Saint-Lazare in Avallon vgl. Gisau 1950, S.123; Vallery Radot 1958; Kerber 1966, S.57; Recht 1983; Stürmer 1984; Chapon/ Poulain 1989.

Von den ursprünglich drei Portalen fehlt das nördliche ganz, die beiden anderen sind stark mutiliert und eines großen Teils ihrer Bauplastik beraubt. Der Türsturz, das Tympanon sowie die Trumeaufigur des Mittelportals wurden während der Revolution in weiten Teilen zerstört bzw. ganz beseitigt. Der Turm über dem nördlichen Portal stürzte 1633 ein, wodurch auch das Portal stark beschädigt wurde. 1634-1670 hat man den Turm mit einem Portal wiederaufgebaut. Ein Stich von Dom Plancher aus der "Histoire de Bourgogne" sowie eine Beschreibung aus dem 15.Jh. erlauben, den ursprünglichen Skulpturenbestand der drei romanischen Portale weitgehend zu rekonstruieren. Am Trumeau stand die Figur des mit einer

Der Einfluß der Chartreser Skulpturen auf die Gewändefigur aus Avallon ist klar abzulesen.<sup>186</sup> Für den Vergleich mit den Sangüesaner Gewändefiguren ist die Prophetenfigur aus Avallon nicht nur durch die gemeinsame Chartresabhängigkeit von Interesse. Sie teilt darüberhinaus mit den Navarreser Skulpturen Eigenschaften, die in Chartres selbst nicht zu finden sind.<sup>187</sup>

Die Figur des Propheten ist in ihrer ganzen Länge bis zum Hinterkopf dem Säulenschaft verhaftet. Nach Karyatidenart wird sie von Kapitell und Basis eingefaßt. Der Kopf schließt direkt an den Kapitellring an, die Füße stehen seitlich ausgestellt auf der Basis, so daß die Figur fest in das tektonische System eingebunden ist.

Die Skulptur zeichnet sich durch eine besondere Streckung und Schlankheit aus, die sie in die Nähe der Sangüesaner Figuren bringt. Die extreme Überlängung (1 : 5,5)<sup>188</sup> wird durch die strikt vertikalen Falten des langen Rockes und durch den schmalen Kopf mit langem Bart betont. Allein das auf Hüfthöhe horizontal verlaufende Untergewand durchbricht die dominierende Vertikalbewegung (Abb.279).

Auffallend sind die schmalen Schultern des Propheten. Sein Körper verbreitert sich auf Ellbogenhöhe den angewinkelten Armen entsprechend, um sogleich wieder in eine gerade Außenform überzugehen, die sich nach unten nicht verjüngt. Es ergibt sich durch den schmalen Schulterbereich und die herausstehenden Ellbogen jedoch keine Röhrenform wie in Chartres. Die Außenform verläuft gerade und nicht, wie in Sangüesa gesehen, wellenförmig.

Die Kleidung des Propheten läßt den Armen freie Bewegung, die jedoch, durch den hochrechteckigen Steinblock begrenzt, verhalten bleibt. Unter dem Stoff sind wie in Sangüesa keine Körperrundungen - etwa des Bauches oder der Knie - zu sehen. Auch die Wölbungen der Beine sind kaum wahrzunehmen und nur aus dem über den Füßen aufstoßenden Stoffrand in der Verlängerung des Rockes zu errahnen (der linke Fuß fehlt).

---

Mitra als Bischof ausgewiesenen hl. Lazarus, auf die noch heute eine Inschrift am Sockel, S. Ladre, verweist. Die 1907 irrtümllicherweise an das rechte Gewände versetzte Säulenfigur des Propheten stammt aus dem linken Gewände. Am rechten Gewände stellten zwei Säulenfiguren die Verkündigung an Maria dar. Das Gewände des Südportals war ursprünglich mit insgesamt vier Säulenfiguren, zwei auf jeder Seite, besetzt, darunter Moses mit den Gesetzestafeln. Das Tympanon zeigte die Maïestas Domini, umgeben von den vier Wesen des Tetramorph und zwei Engeln. Als der Stich von Dom Plancher entstand, waren von den vier Wesen des Tetramorph bereits nur noch der Adler und der Löwe erhalten. Auf dem Türsturz des mittleren Portals waren das Gastmahl bei Simon und die Kreuzigung dargestellt. Das Tympanon des Südportals zeigt heute noch die Anbetung, den Reiterzug und den Besuch der Könige bei Herodes. Auf dem Türsturz wurden Szenen der Kindheit Jesu sowie Episoden aus dem Leben des Lazarus illustriert. Zur Rekonstruktion vgl. die Ausführungen bei Vallery Radot 1958.

Die Gewändefigur von Avallon ist auf um 1160 zu datieren (zur Argumentation vgl. Valery-Radot 1958, S.31; Kerber 1966, S.57), wenn sich auch in der Literatur verschiedene frühere Datierungen finden (Giseau 1950: 1130-1140 wegen der "altertümlischeren Form als in Chartres").

<sup>186</sup> Zur Beeinflussung der Skulptur aus Avallon durch das Königsportal von Chartres vgl. Porter 1923, Bd.1, S.130 und Claussen 1994, Anm.32.

<sup>187</sup> Giseau (1950, Abb.1, Abb.3) bildet in seiner Abhandlung über den "Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters" die drei Marien aus Sangüesa neben der Gewändefigur aus Avallon ab, ohne jedoch im Text auf mögliche Bezüge einzugehen. Milton Weber (1959, S.149) brachte die Gewändefigur aus Avallon zum ersten Mal mit den Sangüesaner Figuren in Verbindung. Trotz überzeugender Bezüge zwischen den beiden Skulpturenkomplexen wurde der von Milton Weber vorgeschlagene Vergleich in der Literatur nicht wieder aufgegriffen.

<sup>188</sup> Vgl. Sangüesa 1 : 7,5 - 1 : 9.

Der lange, schmale Kopf, der sich nach oben verbreitert, wird durch die hohe, in Falten gezogene Stirn bestimmt (Abb.273). Wulstartig zusammengefaßte, in sich gerillte Strähnen legen sich gelockt in die Stirn und erinnern an die Haargestaltung des Petrus aus Sangüesa, dessen Haarsträhnen jedoch flacher gegeben sind (GF4, Abb.248).

Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen dem Gesicht des Propheten aus Avallon und dem des Paulus aus Sangüesa (GF5, Abb.272). Bei beiden Männern prägen die eingefallenen Wangen und die großen, von schmalen, geschwungenen Wülsten eingefassten Augen ohne gezeichnete Pupillen das Gesicht. Auch die großen, voll ausgestalteten Hände des Propheten und des Paulus, die ein Buch bzw. eine Schrifftafel umfassen, ähneln sich.

Die Kleidung der Figur aus Avallon ist folgerichtig und so realistisch dargestellt, daß der Verlauf des mit einem Knoten auf der rechten Schulter zusammengehaltenen Umhangs nachzuvollziehen ist, und man meint, die Schlaufe sogleich lösen zu können. Unter dem Umhang schauen die eng anliegenden, fein gefältelten Ärmel und der einem Gürtel ähnliche, quer gelegte Saum des Untergewands hervor, unter dem der lange Rock in feinen Falten bis über die Füße fällt.

In dem durch mehrere Parallelrillen angedeuteten Umhang des Paulus aus Sangüesa (Abb.247) ist eine stark vereinfachte Variante des über der Schulter gebundenen Umhangs des Propheten aus Avallon mit herunterhängender Schlaufe zu sehen (Abb.273). In Sangüesa sind die in Avallon plastisch modellierten Falten jedoch zu geritzten Linien vereinfacht.

Der etwa auf Taillenhöhe quer verlaufende Saum des Untergewands wird in Sangüesa in der Figur der Maria Magdalena aufgenommen (GF1, Abb.231). Hier bildet nicht ein breiter Faltengürtel den unteren Abschluß, sondern eine Bordüre mit Kreuzmuster. Darunter fällt der lange Rock wie in Avallon in vielen, steifen Parallelfalten bis auf die Füße.

Das Verhältnis Avallon - Sangüesa kann folgendermaßen definiert werden. In der starken Überlängung ähneln sich die französischen und die spanischen Figuren auf den ersten Blick, so daß ein Vergleich naheliegt. Bei genauerer Betrachtung bestätigt sich die Vermutung eines engen Bezuges. Die auffälligste Parallele zeigen die Gesichter des Propheten von Avallon und der Apostel aus Sangüesa. Details in der Gewandung der Figuren (Umhang, Rock) setzen die beiden Gruppen in Beziehung, so daß trotz einiger Unterschiede - Anschluß des Kapitells nach Karyatidenart, Verhältnis Kleidung-Körper, Außenform des Körpers - Gemeinsamkeiten festzuhalten sind.

Dennoch ist die Gewandefigur aus Avallon ebenso wenig wie die Figuren aus Chartres das einzige und direkte Vorbild der Sangüesaner Gewandefiguren. Es ist sicher falsch, von einem Werk ausgehen zu wollen, das das Vorbild für die Gewandefiguren Sangüesas abgegeben hat. Chartres und Avallon sind nur zwei Beispiele von vielen, die in ihrer Gesamtheit die Figuren von Sangüesa verständlich machen.

### c. Die Trumeaufigur und die Gewändefiguren des Westportals von Saint-Loup-de-Naud (Ile-de-France)

Durch Kingsley Porter ist ein zweites, in der Nachfolge von Chartres stehendes Skulpturenensemble in die Diskussion um die Sangüesaner Gewändefiguren gebracht worden: das Westportal von Saint-Loup-de-Naud (Abb.281).<sup>189</sup> Porter sieht stilistische Bezüge speziell zwischen den beiden Aposteln des rechten Gewändes aus Sangüesa und den Gewändefiguren von Saint-Loup-de-Naud.<sup>190</sup>

Das Westportal von Saint-Loup-de-Naud, bestehend aus Tympanon, Türsturz, Archivolten und sechs Gewändefiguren Saint-Loups, ist umfangreich mit Skulpturen ausgestattet.<sup>191</sup> Am Trumeau steht über zwei Drachen der Kirchenpatron, der hl. Lupus, in pontifikaler Gewandung, die Rechte zum Segensgestus erhoben (Abb.282). In der Linken hält er ein Kreuz fest an die Brust gedrückt. Das Kapitell direkt über ihm zeigt ein Wunder aus der Vita des Heiligen.

Die Trumeaufigur unterscheidet sich stilistisch von den sechs Gewändefiguren, die eine einheitliche Gruppe bilden (Abb.283, 284).<sup>192</sup> Porter bezieht die von ihm konstatierte Ähnlichkeiten zwischen Saint-Loup und Sangüesa nur auf die Gewändefiguren, nicht auf die Trumeaufigur. Die sechs oben und unten fest in das tektonische System eingebundenen Gewändefiguren haben mit ihren gedrungenen Proportionen, der Auffassung von Körper und Gewandung, der Faltendarstellung sowie ihrer röhrenförmigen Außengestalt jedoch nichts mit den Sangüesaner Figuren gemein. Allein die Gesichter der männlichen Heiligen erinnern entfernt an diejenigen der Apostel aus Sangüesa. Die Parallelen gehen jedoch nicht über eine allgemeine Ähnlichkeit hinaus, die auf der Tatsache beruht, daß in beiden Fällen Männer dargestellt werden.

Die Trumeaufigur Saint-Loups kommt dagegen in ihrer extremen Überlängung den Sangüesaner Figuren näher, unterscheidet sich insgesamt jedoch zu stark von ihnen, als daß von einer direkten Beeinflussung gesprochen werden könnte.

<sup>189</sup> Zum Verhältnis Chartres - Saint-Loup-de-Naud vgl. Sauerländer 1970, S.77. Zu dem Westportal von Saint-Loup-de-Naud vgl. Mâle 1966, S.223, Abb.157; Salet 1933; Stoddard 1952, S.33ff.; Christ 1955; Lapeyre 1960; Fournée 1966, S.386-397; Kerber 1966, S.63; Sauerländer 1970, S.77; Jullian 1975, S.60-67; Maines 1979; Prache 1983 Zodiaque, S.387-393; Beaulieu 1984.

Die Errichtung des Portals wird mit einer Schenkung aus dem Jahre 1167 in Verbindung gebracht, doch erscheinen diese Bezüge nicht zwingend, und so werden die Skulpturen aufgrund stilistischer Parallelen allgemein auf die 50er Jahre des 12.Jhs. und spätestens auf 1160 datiert.

<sup>190</sup> Porter 1923, Bd.1, S.254. Porters Vorschlag einer möglichen Beziehung Sangüesas zu Saint-Loup-de-Naud wurde von keinem Autor aufgenommen. Porter unterscheidet die möglichen Einflußquellen bzw. Vorbilder für die Sangüesaner Figuren des linken Gewändes von Vorbildern des rechten Gewändes. Die drei Marien seien ausschließlich durch Chartres beeinflusst, wogegen der Meister der Skulpturen im rechten Gewände (Petrus, Paulus) auch Saint-Loup-de-Naud und Autun gekannt habe. Besonders nahe komme der Kopf der mittleren Figur des rechten Gewändes (GF5) den Säulenfiguren von Saint-Loup.

<sup>191</sup> Das Tympanon zeigt die Maiestas Domini mit den vier apokalyptischen Wesen, der Türsturz ist mit acht unter Arkaden sitzenden Aposteln belegt, in deren Mitte Maria thront. Die Archivolten werden longitudinal mit mehrfigurigen Szenen besetzt.

<sup>192</sup> Zur Identifizierung und Interpretation der Gewändefiguren, vgl. Beaulieu 1984. Links werden Aaron, die Königin von Saba und Paulus gezeigt, rechts Petrus, Salomo und Moses.

#### d. Die Skulpturen des Grabmals von Saint-Lazare, Autun

Bei der Suche nach Vergleichsbeispielen und Bezugssystemen für die Sangüesaner Gewändefiguren führt die Bauplastik Burgunds, genauer Autuns, weiter. Die Figuren des Grabmals von Saint-Lazare in Autun geben entscheidende Hinweise zum Verständnis der Gewändefiguren Santa Marías.

Das Grabmal für die Reliquien des hl. Lazarus, die 1146 in die neu erbaute Kirche Saint-Lazare von Autun überführt wurden, war ein zweigeschossiges Mausoleum von etwa 6m Höhe, das wie eine Basilika mit offenen Arkaden aufgebaut war und sich im Chor der Kirche befand.<sup>193</sup> Seine Vorderseite bildete das Altarretabel. Um den zentral aufgestellten Sarkophag des Heiligen stand eine Gruppe aus fünf großen, vollplastisch ausgearbeiteten Skulpturen, die Christus, Petrus und Andreas (Fußende, Südseite) sowie die Schwestern des Lazarus, Maria Magdalena (Kopfende, Nordseite) und Martha (Kopfende, Südseite) darstellen.<sup>194</sup> An der Giebelseite des oberen Aufbaus befand sich freiplastisch ein Kruzifixus in Graviertechnik und Nielloeinlagen.<sup>195</sup> Erhalten sind nur die Figuren des Andreas, der Martha und der Magdalena, sowie zahlreiche Fragmente, darunter der Kopf des Petrus und der Torso der Christusfigur. Erhaltene bzw. überlieferte Inschriften geben den Namen des leitenden Bildhauers sowie einen Hinweis auf die Datierung: MARTINUS MONACHUS LAPIDUM MIRABILIS ARTE HOC OPUS EXSCULPSIT STEPHANO SUB PRAESULE MAGNO.<sup>196</sup>

Die Grabfiguren messen 125cm und sind für eine hohe Anbringung in Untersicht gearbeitet. Die Andreasfigur ist auch hinten sorgfältig bearbeitet, so daß sie frei stehen konnte. Im Gegensatz dazu sind die Skulpturen der zwei Frauen hinten gerade beschnitten und nur dreiviertelrund gearbeitet, waren also für eine reine Frontsicht konzipiert.<sup>197</sup>

**Andreas** (Abb.287) steht in zusammengeknommener Haltung, die Arme angewinkelt vor den Körper gelegt. Er hält in der Rechten eine herunterhängende Schriftrolle mit dem Namenszug S.ANDREAS, die Linke liegt geschlossen vor der Brust. Der Apostel ist mit einem langen Untergewand, dessen Halsausschnitt ein Perlband ziert, und einem Umhang bekleidet. Seine Haare sind in der Mitte gescheitelt und hinter die Ohren gelegt. Er hat einen Vollbart und schaut mit leicht geöffnetem Mund und konzentriertem Blick nach vor.

Für den Vergleich mit den Gewändefiguren von Sangüesa sind v.a. die Skulpturen der Martha und der Magdalena von Bedeutung. **Martha** (Abb.285, 286) führt mit der Linken - in der für

<sup>193</sup> Zu dem Grabmal des hl. Lazarus vgl. Hamann 1936; Kat. Ausst. Paris 1957/58, Nr.38,39; Quarré 1962; Rupprecht/ Hirmer 1984, S.136-137; Kat. Ausst. Autun 1985; Hamann 1987, S.139 ff.

<sup>194</sup> Vgl. Kat. Ausst. Autun 1985.

<sup>195</sup> Vgl. Hamann 1987, S.139.

<sup>196</sup> Inschrift nach Rupprecht/ Hirmer 1984, S.137. Vgl. zu dem Phänomen der Künstlerinschrift im 11./12.Jh. Kap.V. Entsprechend der inschriftlichen Angabe wird das Grab allgemein auf die Regierungszeit von Bischof Stephan, 1170 bis 1189, datiert.

<sup>197</sup> Vgl. Hamann 1936, S.200-208.

diese Figur typischen Trauergeste - ihren Ärmel- oder den Umhangstoff an das Gesicht und hält ihn vor Nase und Mund.<sup>198</sup> Ihre linke Hand verschwindet ganz unter dem Tuch. Die Rechte hält Martha geöffnet, mit der Handinnenfläche nach außen vor die Brust. Sie ist mit einem bodenlangen schlichten Gewand und einem geschlossenen Umhang bekleidet, unter dem die Arme hervorkommen, die bis zu den Handgelenken mit dem eng anliegenden Untergewand bedeckt sind. Ein Tuch, das von einer Reihe von Löchern gesäumt wird, die vermutlich ursprünglich mit bunten Steinen gefüllt waren, ist von hinten über ihren Kopf bis tief in die Stirn gezogen, wo es sich zart kräuselt und über die Schultern fällt. Martha hat die Stirn zusammengezogen und schaut mit halb geschlossenen Augen, den Kopf etwas gesenkt und zur Seite gedreht herab. Auf dem Mantelsaum links ist der Name der Heiligen, S. MARTHA, eingemeißelt.

**Magdalena** (Abb.288, 289) blickt dagegen mit geöffneten Augen und ausgebohrter Pupille, die ursprünglich vermutlich mit einer schwarzen Masse gefüllt war, geradeaus, den Kopf leicht geneigt und nach vorn gestreckt. Sie hält beide Hände in einer Gebärde des Staunens geöffnet, mit den Handinnenflächen nach außen vor den Oberkörper.<sup>199</sup> Auch sie trägt wie ihre Begleiterin einen kaselartig, um den Hals eng geschlossenen Mantel, der am Rücken bis zum Boden fällt und sich vorn unterhalb der Ellbogen, also auf Hüfthöhe halbkreisförmig in Falten legt. Unter dem eng anliegenden Umhang streckt Magdalena wie in einer Ärmelschlaufe ihre von dem Untergewand bedeckten Unterarme heraus. Magdalenas Haare werden von einem Schleier und einem breit ausladenden, turbanartig um den Kopf gewundenen Tuch verhüllt. Am Mantelsaum rechts ist die Inschrift S. MARIA MAGDALENA zu lesen.

Bei einem Vergleich der Gewändefiguren von Sangüesa mit den drei erhaltenen Skulpturen des Grabmals ist zu berücksichtigen, daß es sich bei dem spanischen Beispiel um Säulen verhaftete Gewändefiguren handelt und bei den französischen Skulpturen um freistehende, vollplastische Statuen.

Die drei Figuren des Grabmals aus Autun und die sechs Gewändefiguren Sangüesas verbindet ihre starke Überlängung. Das in Autun noch ausgewogene Verhältnis von Kopf- zu Körperlänge von 1 : 6 (1 : 4,5/ 5 Andreas) wird in Sangüesa mit 1 : 7,5 bis 1 : 9 ins Extrem gesteigert.

Das entscheidende, verbindende Element zwischen den Grabmalskulpturen und den Sangüesaner Gewändefiguren ist die sich nach unten verjüngende Außenform, die im Gegensatz steht zu den bisher gesehenen Säulenfiguren mit ihrer röhrenartigen Gesamtform. Die Röcke der Martha wie der Magdalena ziehen sich oberhalb der Füße zusammen, um

<sup>198</sup> Es ist nicht genau zu erkennen, ob Martha den Ärmel ihres Mantels emporzieht oder ob ein Tuch über der Hand liegt. Hamann 1936, S.207: "Martha hält sich die Nase zu: das "iam foetet", das sie im Bibeltext spricht, ist wörtlich in einen Gestus übersetzt."

<sup>199</sup> Diese Geste des Erschreckens oder Staunens findet sich häufig auf Darstellungen der Verkündigung. Ebenso hält Maria in der Verkündigungsszene auf dem Sangüesaner Gewändekapitell die Hände vor die Brust (GK1, Abb.92).



sogleich wieder auseinanderzufallen und sich weit über die Füße zu legen, so daß die körperliche Gesamtform in der unten leicht ausschwingenden Kontur zusammengefaßt wird. Die Frauen haben im Unterschied zu den Marien aus Sangüesa sehr schmale Schultern. Somit entsteht eine spindelförmige Außengestalt und keine keilförmige wie in Sangüesa.<sup>200</sup> Die Skulpturen aus Autun teilen mit den Sangüesener Figuren, soweit zu übersehen, als einziges Vergleichsbeispiel die sich nach unten verjüngende Form.<sup>201</sup> Die Arme sind bei den Grabmalfiguren wie bei den spanischen Marien und Aposteln eng an den Körper gepreßt, im Falle der Magdalena aus Autun sehen sie sogar wie unmittelbar vor den Körper gesetzt aus.

Die Figuren aus Autun kommen den Gewändefiguren von allen bisher gesehenen Skulpturen in der Körperhaltung am nächsten. Der Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, die Schultern wie sich verweigernd, zurückgenommen, der Kopf ist nach vorn gestreckt und in die Schultern gezogen, so daß der Hals nicht zu sehen ist (Abb.288).

Ein Vergleich der Köpfe der Magdalena (Autun) und der Maria Jacobi (Sangüesa, Abb.240) bekräftigt die aufgezeigten Parallelen. Beide Frauen haben volle, längliche Gesichter - bei der Magdalena zusätzlich durch ihr besonders langes Kinn betont. Beide Frauen heben auf ähnliche Weise die Mundwinkel an, so daß der Eindruck eines verhaltenen Lächelns entsteht. Der Augenschnitt und vermutlich auch die in Sangüesa zum großen Teil abgeschlagene Nase korrespondieren. Die seltene Kopfbedeckung der Magdalena, ein bis weit auf die Schultern aufliegender Schleier, über dem quer über der Stirn ein Tuch gewunden ist, kommt der Hauben-Schleier-Kombination der Maria Jacobi nahe.<sup>202</sup> Ein Teil des Schleiers liegt bei beiden Frauen auf der Brust, in mehrere halbrunde, übereinander geschachtelte Falten drapiert.

Die Gestaltung der Röcke der Heiligen aus Autun sowie der Maria Magdalena aus Sangüesa (GF1, Abb.231) mit strikt parallel geführten tiefen Falten, die in mehreren prominenten Bündeln röhrenförmig zusammengefaßt werden, stellt eine weitere Übereinstimmung dar. In langen Bahnen fällt der Stoff von der Taille herab und wird bei beiden Frauen auf Taillenhöhe horizontal durch das Obergewand abgesetzt.

Insgesamt sind die Gewänder der Grabmalfiguren aus Autun stärker modelliert als die Kleidung der spanischen Gewändefiguren. Die Falten furchen sich tiefer in den Stein, werden plastischer modelliert. Der Stoff löst sich in Autun stellenweise sogar vom Körper. So kommt z.B. der eng am Arm anliegende Stoff des Untergewands der Magdalena plastisch aus dem Ärmel des Übergewands hervor, dessen Stoff sich um den Arm zusammenbauscht (Abb.288). Die aus Sangüesa bekannte zeichnerische Faltendarstellung ist in Autun vertieft zu modellierten, klar

<sup>200</sup> Vgl. Hamann 1936, S.205.

<sup>201</sup> Diese Übereinstimmung zwischen der Grabmalfigur aus Autun und den Skulpturen aus Sangüesa wird besonders im Unterschied zu zeitgleichen Gewändefiguren deutlich, etwa denen aus Saint-Julien, Le Mans oder Senlis (abgebildet z.B. bei Sauerländer 1970, Abb.16, 42).

<sup>202</sup> Vgl. die Ausführungen zu dieser besonderen und auf Spanien beschränkten Haubenform, die an zahlreichen Darstellungen belegt werden kann, im Katalog I, GF3.

abzulesenden Falten und Stoffmasse, wenn auch in regelmäßiger Wiederholung, wie etwa bei den konzentrisch in sich geschachtelten halbrunden Falten des geschlossenen Mantels der Magdalena zu sehen.

Der flach gearbeitete Körper der Sangüesaner Figuren mit den wie angeklebt am Körper liegenden Armen kontrastiert mit den in sich stimmiger und naturalistischer gearbeiteten Armen der Figuren von Autun, die sich bereits in großem Maße von dem durch den Steinblock vorgegebenen Hochrechteck freigemacht zu haben scheinen und ein Eigenleben führen. Die Figuren aus Sangüesa tragen dagegen noch klar ersichtlich den hochrechteckigen Steinblock, die Säulen an denen sie haften, in sich. Ihre Armbewegungen sind auf ein Minimum beschränkt und wirken wie in den Kleidungsstücken gefangen. In Autun bewegen sich die Arme dagegen frei, scheinbar losgelöst vom Steinblock. Virtuos ist die Geste der Martha, die mit ihrer Linken den Stoff des Umhangs hochhebt, bis er an ihr Gesicht reicht. Vor allem in der Seitenansicht erkennt man, wie gewagt und gekonnt der linke Arm und die Hand wie von dem Block gelöst, fast freistehend gearbeitet wurde, um diese Trauergeste darzustellen.

Trotz der unterschiedlichen Entwicklungsstufen, die beide Skulpturengruppen repräsentieren sind enge Bezüge der Figurengruppen zueinander festzuhalten.<sup>203</sup> Besonders die Magdalena vom Grab des hl. Lazarus aus Autun kommt den Sangüesaner Gewandfiguren insgesamt stilistisch näher als die Chartreser Königinnen und Könige. Als entscheidendes verbindendes Element ist die "Spindelform" des Gesamtkörpers zu nennen.<sup>204</sup>

## 2.2. Vergleichsbeispiele in Spanien

### a. Die Säulenfiguren in der Apsis von San Martín, Uncastillo (Aragón)

Das Skulpturenensemble in der Apsis von San Martín in Uncastillo, nur wenige Kilometer von Sangüesa entfernt (Stilgruppe A), wurde bereits im Zusammenhang mit der ersten Stilgruppe

<sup>203</sup> Man kann sagen, daß die Figuren aus Autun im Sinne einer Naturnähe, was die Gliedmaßen, die gesamte Körperauffassung und die Zeichnung der Kleidung betrifft, weiterentwickelt sind.

<sup>204</sup> So auch Iches (1971, S.26-27): "A Sangüesa comme à Autun, le vêtement donne aux corps la forme d'un fuseau légèrement rétréci aux chevilles et s'élargissant tout en bas pour couvrir les pieds entièrement à Autun, et presque entièrement à Sangüesa, par de petites retombées triangulaires." und dies., S.27: "(...) Leodegarius s'inspire à la fois de CHARTRES pour la position du corps et d'Autun dont il adopte un peu de la souplesse et le traitement des plis." Porter hat als erster auf die engen stilistischen Verbindungen zu Autun aufmerksam gemacht und faßt die Abhängigkeitsverhältnisse folgendermaßen zusammen (1928, Bd.2, S.29): "The similarity to Chartres is patent, and has been widely remarked. The style, however, is even nearer to that of certain monuments in Burgundy, and especially of Autun. The Maries of Sangüesa are in fact close to the fragments of the tomb of St.Lazare (...)." Trotz der klaren Bezüge sieht jedoch auch Porter (1923, Bd.1, S.255) in den beiden Skulpturengruppen zwei verschiedene Entwicklungsstufen. Er räumt ein, daß die Sangüesaner Figuren durch die stärkere Überlängung, die einfacheren, gröberen Gesichtszüge und die weniger realistische Darstellung der Kleidung sowie die größere Stilisierung augenscheinlich "primitiver", altertümlicher seien als die Figuren des Grabmals.

(A) vorgestellt.<sup>205</sup> Es umfaßt vier Doppelsäulenkapitelle mit flankierenden Einsäulenkapitellen sowie vier Säulenfiguren (Abb.290, 291, Schaubild 6).<sup>206</sup>

Die in situ erhaltenen Säulenfiguren San Martíns ähneln den Gewändefiguren aus Sangüesa in ihrer Gesamtform, ihrer Physiognomie und der Gestaltung der Kleidung so sehr, daß die neun Figuren aus beiden Kirchen - trotz einiger Unterschiede im Detail - zusammen in einem Skulpturenensemble nebeneinander stehen könnten. Zwei der Säulenfiguren Uncastillos stellen wie die beiden Männer im rechten Gewände von Sangüesa die Apostelfürsten Petrus und Paulus dar, so daß auch eine ikonographische Übereinstimmung gegeben ist. Der dritte Apostel Uncastillos ist durch eine Inschrift als Thomas ausgewiesen, der vierte Jünger ist nicht namentlich zu benennen.<sup>207</sup>

Die vier Apostel aus Uncastillo sind wie die Sangüesaner Gewändefiguren streng frontal ausgerichtet, mit dem Rücken der Säule verhaftet und haben weder Blick- noch Körperkontakt (Abb.292, 293).

Sie sind barfuß und stehen mit ihren im Verhältnis zur Körperlänge viel zu kleinen, schmalen Füßen auf nach vorn gewölbten Blättern. Die Füße sind nur leicht ausgestellt und scheinen, wie bereits in Sangüesa gesehen, an dem Blattsockel zu kleben, statt wirklich zu stehen. Die unsichere Position der Füße, die den Körper keinesfalls tragen könnten, wirkt auf die gesamte Haltung der Figur sowie deren Verhältnis zum Säulenschaft zurück und nimmt ihr etwas an selbstbewußter Präsenz. Die Figuren könnten ohne den stützenden Säulenschaft, mit dem sie auf ganzer Länge verwachsen sind, nicht bestehen, sondern würden unweigerlich nach vorn überkippen.<sup>208</sup>

Die Apostel aus Uncastillo sind wie die sechs Gewändefiguren Sangüesas auffallend schlank und schmal. Sie sind proportional einen Kopf kürzer als die Navarreser Figuren. Das Verhältnis des Kopfes zum Körper beträgt in Uncastillo 1 : 5,5 (UnMaSFI); 1 : 5 (UnMaSFII); 1 : 5,5 (UnMaSFIII); 1 : 6 (UnMaSFIV); 1 : 6 (UnMaSFV).

Die Gesamtkontur der Säulenfiguren entspricht derjenigen der Gewändefiguren aus Sangüesa. Die Körper der Apostel **verjüngen** sich nach unten, wenn auch nicht so prägnant wie in

<sup>205</sup> Kap.II.1.1.a.

<sup>206</sup> Die Bauplastik San Martíns ist vollständig im Katalog II erfaßt. Zur Literatur und Datierung vgl. Kap.II.1.1.a, Anm.6.

<sup>207</sup> Die in der ursprünglichen Versetzung erhaltenen vier Apostel San Martíns können durch eine in die südliche Außenwand eingelassene Skulptur und zwei nur in Fragmenten erhaltene Säulenfiguren, die in dieser Arbeit erstmalig veröffentlicht werden (vgl. Katalog II, UnMaSFV, UnMaF1, UnMaF2, Abb.298, 300), auf ein Apostolado von sieben Figuren ergänzt werden. Vgl. die Rekonstruktion des ursprünglichen Skulpturenprogramms im Katalog II, S.136.

<sup>208</sup> Die in der Außenwand eingelassene Apostelfigur (UnMaSFV, Abb.296-298) sowie die beiden in Fragmenten erhaltenen Apostel (UnMaF1, UnMaF2, Abb.299-300) zeigen die gleiche Fußstellung. Der Unterschied des Standmotivs und dessen Auswirkung auf die gesamte Körperlichkeit wird am deutlichsten bei einem Vergleich mit den "selbstbewußt", fest stehenden Gewändefiguren aus Chartres (Abb.264, vgl. Kap. II.2.1.a, S.57).

Sangüesa, da einige der Jünger sehr viel schmalere Schultern haben, die ebenso wie bei den Navarreser Figuren leicht schräg gestellt sind. Petrus und Paulus haben besonders schmale Schultern, Thomas und der nicht zu identifizierende Apostel gleichen mit ihren breiteren, einseitig hochgezogenen Schultern stärker den Sangüesaner Aposteln.

Die Oberarme sind eng an den Leib gepreßt, wie in Sangüesa durch die Kleidung fixiert und einer freien Bewegungsmöglichkeit beraubt. Der Stoff liegt - nassem Tuch ähnlich - an den Armen, wodurch sich keine gerade Außenbegrenzung, sondern, wie bei der Sangüesaner Gruppe gesehen, ein bewegter, **wellenförmiger** Rand ergibt.

Die Oberkörper der Apostel sind ebenso flach und platt gehalten wie die der Marien und Jünger Santa Marías.<sup>209</sup> Nur die Schultern bilden Ausbuchtungen und im Handbereich wird das Relief höher (Abb.294, 295). Im starken Kontrast zu den flachen Oberkörpern, die wie vor die Säulen geklebte Zungen aussehen, stehen die fast vollplastischen Köpfe, die weit hervorragen. Dennoch wirken die Köpfe aus Uncastillo in der konzipierten Frontalansicht wie tief in die Schultern gezogen, da die Hälse kaum zu sehen sind. Auch darin folgen sie den Sangüesaner Figuren.

Die Gegenstände, die die Apostel in ihren kleinen Händen halten, bekräftigen die aufgezeigte Verbindung. Petrus (UnMaSFIII; GF4) umklammert in beiden Vergleichskomplexen einen riesigen Schlüssel mit den Zinken nach oben gerichtet.<sup>210</sup> Das Buch des namentlich nicht bestimmbar Apostels aus Uncastillo (UnMaSFIV, Abb.295) gleicht mit seiner Buchschnalle dem der Maria Jacobi (GF3, Abb.239).

Der schlechte Erhaltungszustand im Gesichtsbereich der Apostelfürsten Santa Marías (GF4, GF5, Abb.248) erschwert einen Vergleich der Köpfe. Gemeinsam sind beiden Männern die eckige Kopfform mit hoch ansetzenden, großen Ohren und die hervorstehenden Wangenknochen. Die Jünger aus Uncastillo zeigen jedoch nicht die für die Sangüesaner Männer typischen eingefallenen Wangen. Der mandelförmige Augenschnitt mit oben und unten begrenzenden dünnen Wülsten entsprechen sich. In Uncastillo sind zusätzlich die Pupillen ausgebohrt, die ursprünglich vermutlich mit schwarzen Steinen gefüllt waren. Die Augenbrauen markiert ein schwarzer aufgemalter Strich.<sup>211</sup> Alle sechs Männer haben volle Unterlippen. Da die Nasen der Navarreser Figuren abgebrochen sind, läßt sich nicht sagen, ob sie ebenfalls lange gerade Nasen wie die Aragoneser Figuren hatten.<sup>212</sup>

<sup>209</sup> De Egrý (1964, S.36) beschreibt diesen Eindruck: "The almost incorporeal bodies are inarticulated and (...) hidden by draped tunics (...) with hardly any suggestion of volume."

<sup>210</sup> In Sangüesa nicht mehr erhalten.

<sup>211</sup> Hier handelt es sich vermutlich um die originale Fassung.

<sup>212</sup> Ebenso charakterisiert de Egrý (1964, S.36) die Gesichtszüge der Apostel aus Uncastillo: "(...) elongated heads (...), fine pointed noses, salient cheekbones, well-drawn heavy upper lips and the archaic highly-set ears are common to all."

Die Gesichter der Apostel aus Uncastillo wirken insgesamt gröber, scharfkantiger gearbeitet und holzschnittartiger, was z.T. sicher auf ihren hervorragenden Erhaltungszustand zurückzuführen ist. Die vermutlich ursprünglich ebenso scharfkantig markierten Gesichtszüge der Sangüesaner Apostel sind durch die Witterungseinflüsse im Laufe der Jahre abgeschliffen.

Die Jünger aus Uncastillo sind in Haar- und Bartgestaltung individuell gezeichnet.<sup>213</sup> Paulus wird in beiden Kirchen mit der für ihn typischen Stirnglatze charakterisiert (GF5, Abb.272; UnMaSFII, Abb.294). Die Schnurrbärte gleichen sich ebenso wie die als kompakte Bartmasse aufgefaßten Vollbärte, die eine breite, kantig abschließende Kinnpartie bilden, wenn sie auch in Uncastillo stärker durchstrukturiert sind. Die Haarsträhnen sind in Sangüesa flacher als in Uncastillo, wo sie z.T. in zwei Lagen übereinander den Kopf bedecken.

Nur Paulus (UnMaSFII, Abb.294) und der in der Außenwand eingelassene Apostel (UnMaSFV, Abb.296) sind nimbiert. Die Nimben schauen seitlich hinter dem Kopf hervor und schließen nach oben - durch das direkt folgende Kapitell bedingt - mit der Kopfrundung ab, worin sie den kleinen Nimben aus Sangüesa entsprechen.

Die Gewänder werden mit den gleichen Gestaltungsmitteln wie in Sangüesa strukturiert. Die Faltendarstellung ist zusammenfassend als linear, zeichnerisch zu charakterisieren. Im Unterschied zu der Kleidung aus Sangüesa sind die Gewänder in Uncastillo an allen Körperteilen voll ausgestaltet, aufwendiger und differenzierter mit unterschiedlichen Bordüren und Stofflagen übereinander gearbeitet.

Breite Rillenbänder sind das bestimmende Gestaltungsmittel der Gewandzeichnung in Uncastillo. So belegen mehrere, rund geführte Rillenbänder den Umhang Petri und deuten den Stofffall an (Abb.293). Die kreuzweise eingeritzte **Bordüre** des Obergewands der Maria Magdalena (GF1, Abb.231) aus Sangüesa findet sich als quer über die Brust verlaufendes Ornament bei Thomas wieder (UnMaSFI, Abb.294). In seiner **Vereinfachung** am nächsten kommt den Sangüesaner Figuren das Untergewand des Paulus (UnMaSFII, Abb.292) mit sparsamen Längsrillen, die Vertikalfalten andeuten. Den **rund fallenden Umhangstoff** unterhalb der Hände, der aus mehreren ineinander geschachtelten Rundkerben besteht, zeigen die Paulusfiguren beider Kirchen, in Sangüesa jedoch verhärtet und stärker stilisiert (UnMaSFII, GF4, Abb.245). Der Umhang des Paulus wiederholt am seitlichen Rand die charakteristischen, in sich querlaufend eingeritzten platten **Umschlagfalten**, wie sie in Sangüesa der Mantel der Gottesmutter vorführt (GF2, Abb.234). Derartige platte Umschlagfalten sind außerdem auf dem Mittelteil eines der nur in Fragmenten erhaltenen Apostel (UnMaF2) deutlich zu erkennen. Das Gewand des Thomas (UnMaSFI) ist ähnlich dem Rock der Maria Magdalena (GF1) - hier in **"Röhren"** prominent zusammengefaßt - durch parallel geführte, sehr feine Rillen als plissiert gezeichnet. Die verfestigten Umhangstoffe von Petrus (UnMaGF3) und dem unbekannten

<sup>213</sup> Vgl. die Einzelbeschreibung im Katalog II, UnMaSFII und UnMaSFIV.

Apostel (UnMaSFIV) entsprechen in ihrer Auffassung von Stofflichkeit der unorganischen Linie, zu der sich der Umhang der Maria Jacobi (GF3) in Sangüesa fixiert hat. Ebenso korrespondiert in beiden Skulpturenensembeln die Art, in welcher der Stoff eng am Körper über den Arm fließt und darunter zu **flachen** halbrunden **Falten** umschlägt (vgl. UnMaSFI, UnMaSFII und GF2). Die Rocksäume stoßen auf den Füßen auf und legen sich in **salmiförmige Falten** (vgl. UnMaSFIII Petrus, Abb.295, GF5 Paulus, Abb.247). Bei beiden Figurengruppen werden die Kleidungsstücke nicht immer folgerichtig dargestellt und der Stoffverlauf vermittelt z.T. widersprüchliche Angaben über die einzelnen Gewandteile.

De Egry verweist als weitere Parallele auf den übereinstimmenden Buchstabentypus der **Inschriften**, die auf den Büchern der Apostel aus Uncastillo und der Marien aus Sangüesa angebracht sind.<sup>214</sup>

Ein auf den Gesamtvergleich bezogen unbedeutender Unterschied betrifft den Anschluß der Kapitelle über den Säulenfiguren. Die Doppelsäulenkapitelle aus Uncastillo folgen direkt jeweils über den Köpfen eines Apostelpaars. Sie sind im Verhältnis zu den Figuren sehr groß und lasten schwer auf den Köpfen der Apostel.

Die ausgeprägten Bezüge zwischen den Sangüesaner Gewandfiguren und den Apsidenfiguren aus Uncastillo sind so eng, daß man von einer direkten Anlehnung des einen an den anderen Skulpturenkomplex reden kann. Dieses enge Verhältnis der Säulenfiguren wird zudem durch vielfache motivische wie stilistische Parallelen der Kapitelle San Martíns zu den Gewändekapitellen Santa Marías und anderen Skulpturen der Stilgruppe A aus Sangüesa bestätigt (vgl. Kap.II.1.1.a).

Die Skulpturen aus Sangüesa und Uncastillo stehen in einem direkten Verhältnis von **Vorbild und Kopie**.<sup>215</sup> Welcher Skulpturenkomplex das Vorbild und welcher die Kopie ist, d.h. welcher früher und welcher später anzusetzen ist, ist jedoch nicht leicht zu entscheiden.

Die feinen Unterschiede, v.a. in der Faltenzeichnung, lassen trotz der oben ausgeführten erstaunlichen Übereinstimmungen der Skulpturen, die auf denselben Meister bzw. dieselbe Werkstatt zurückgeführt werden müssen, Überlegungen zu einer zeitlichen Abfolge und einer Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses der beiden Gruppen zu.

Die Faltenzeichnung ist in Uncastillo durchgängiger ausgeführt und variantenreicher gestaltet. Bei dem Umhang des Petrus ist ein Versuch spürbar, von der rein graphischen Darstellung der Falten zu einer stärker modellierten Form überzugehen. Trotz einer ebenso verhaltenen, der Form des Säulenschafts verbundenen Körperauffassung, scheinen die Apostel in Uncastillo die Gliedmaßen freier bewegen zu können, der Kokoncharakter der Kleidungsstücke wird

<sup>214</sup> De Egry 1964, S.47.

<sup>215</sup> Vgl. zu dem Aspekt von Vorbild und Kopie Kap.II.4.2.

gelockert, wenn auch noch nicht ganz durchbrochen, und die Außenform wird beruhigt. Die Wellenform der Außenkontur ist im Vergleich zu Sangüesa ebenso ein wenig zurückgenommen wie die Verjüngung des Körpers. Auch die starke Überziehung der Proportionen ist in Uncastillo abgemildert.

Es scheint, daß der oder die Meister in Uncastillo souveräner mit den Gestaltungsmitteln umzugehen wußten, die in Sangüesa z.T. noch tastend ausprobiert worden sind. Geht man von einer Entwicklung hin zu ausgewogeneren und stärker gestalteten Figuren aus, sind die Apostel aus Uncastillo **nach** den Sangüesaner Gewändefiguren anzusetzen, wenn der zeitliche Abstand auch nicht groß gewesen sein wird.

Der oder die Meister übersetzen die aus Frankreich bekannten Skulpturen am Gewände eines Portals, nachdem sie diese an der Fassade Sangüesas gearbeitet haben, in San Martín, Uncastillo, als Säulenfiguren in das Innere einer Apsis.<sup>216</sup>

Die chronologische Ordnung der Sangüesaner Gewändefiguren vor den Skulpturen aus Uncastillo setzt eine Qualitätsentwicklung von einem zum anderen Skulpturenkomplex voraus. Bestimmte Bereiche, die in Sangüesa nicht befriedigend gelöst sind, werden in Uncastillo mit größerer Leichtigkeit und insgesamt stimmiger gearbeitet. In Sangüesa stehen die Gewändefiguren nach außen gerichtet an prominenter Stelle. Es wäre unlogisch davon auszugehen, die Werkstatt habe zunächst in Uncastillo gearbeitet, um dann qualitativ schlechter an der prominenten Stelle des Portalgewändes die Arbeit auszuführen. Überzeugender ist der umgekehrte Fall. Außerdem ist es unlogisch, daß die Werkstatt erst das isolierte Element der Säulenfigur gearbeitet und dann das große Projekt einer kompletten Fassade in Sangüesa begonnen haben soll. Ebenso wenig überzeugt die Erklärungsmöglichkeit, ein Schüler oder ein Teil der Werkstatt aus Uncastillo habe die Fassade Santa Marías gearbeitet. Ein so wichtiges Werk wird kaum einem Schüler anvertraut worden sein. Dieser hypothetische Schüler wäre mit Leodegarius gleichzusetzen, der durch seine Signatur auf der Sangüesaner Gewändefigur namentlich bekannt ist.<sup>217</sup> Die einzig plausible Chronologie muß davon ausgehen, daß Leodegarius mit seiner Werkstatt **zuerst** die Fassade von Santa María gearbeitet hat und **dann** nach Uncastillo gerufen worden ist.

Die Vorzeitigkeit der Sangüesaner Figuren vor den sicher auf 1179 zu datierenden Säulenfiguren aus Uncastillo<sup>218</sup> wird durch die Datierung der zu ihnen in Beziehung stehenden Skulpturen aus Chartres, Avallon und Autun bestätigt.<sup>219</sup>

<sup>216</sup> Derartig aufwendig mit Skulpturen ausgestaltete Apsiden scheinen eine auf Spanien beschränkte oder dort zumindest besonders ausgebildete Form der Ausstattung zu sein, vgl. Kap.II.7., S.162.

<sup>217</sup> Vgl. Kap.II.3.1.

<sup>218</sup> Vgl. Kap.II.1.1.a, Anm.7.

<sup>219</sup> Vgl. Kap.IV. In der Literatur wird die Beziehung zwischen Sangüesa und Uncastillo unterschiedlich bewertet. Lacoste (1993 Kat. Ausst. Jaca, S.117) und Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.25) teilen die hier vertretene Meinung einer Vorzeitigkeit der Sangüesaner Gewändefiguren. Simon (1980, S.109) und Durliat (1983, S.351 und ders. 1990, S.281) betonen ebenfalls die Gemeinsamkeiten der beiden

## b. Die Gewändefiguren von San Esteban in Sos del Rey Católico (Aragón)

Nur 13 km südöstlich von Sangüesa in Sos del Rey Católico liegt die Kirche San Esteban. Sie besitzt ein reich mit Skulpturen ausgestattetes Portal das immer wieder in Zusammenhang mit der Fassade Santa Marías gebracht worden ist (Abb.301, 302).<sup>220</sup> Der Vergleich liegt durch die geographische Nähe und den gleichen Portaltypus mit Tympanon, Archivolten und v.a. sechs Gewändefiguren nahe, zumal das Portal San Estebans in der näheren Umgebung das einzige dieser Art ist.

Das Portal öffnet sich auf der Höhe des westlichsten Jochs an der Nordseite der Kirche (Grundriß 5).<sup>221</sup> Im 16.Jh. wurden eine Vorhalle sowie eine seitliche Begrenzung hinzugefügt. Der Türsturz stammt ebenfalls aus dieser Zeit. Dafür mußten einige Skulpturen beschnitten (SosG1a, SosG6a) und drei größere quadratische Reliefs (SosR1-SosR3) in die Seitenwände der Vorhalle versetzt werden. Das Tympanon, das Christus in der Mandorla, umgeben von den vier Wesen des Tetramorph und drei Engel zeigt, wird von Archivolten eingefasst, die im Unterschied zu den der Länge nach mit Einzelfiguren belegten Archivolten in Sangüesa radial

---

Skulpturengruppen, die sie beide Leodegarius und seinen Mitarbeitern zuschreiben, ohne sich ausdrücklich festzulegen, welcher Komplex vor dem anderen geschaffen worden ist. Indirekt ist den Aussagen jedoch zu entnehmen, daß auch Simon und Durliat Sangüesa als das frühere der beiden Werke ansetzen. De Egly (1963, S.187; dies. 1964, S.65) nimmt dagegen an, daß die Apostel aus Uncastillo vor den Gewändefiguren aus Sangüesa entstanden seien, ohne jedoch eine überzeugende Erklärung geben zu können. Die Autorin betont zwar die angeblichen Unterschiede der beiden Skulpturenkomplexe, muß aber letztendlich mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufführen.

Uneinigkeit herrscht auch darüber, ob die beiden Skulpturengruppen demselben Meister oder einem Kopisten zugeschrieben werden müssen. Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.24) sehen in den Apsidenfiguren von Uncastillo eine Kopie von Sangüesa, die sie nicht Leodegarius, sondern einem schlechteren Kopisten zuschreiben. So seien z.B. die Gesichter vergleichsweise ausdruckslos. Canellas/ San Vicente (1979 Zodiaque, Bd.4, S.351) nennen den Meister der Apostelfiguren aus Uncastillo nicht Leodegarius, sondern den "Meister von Nájera". Vgl. zur Frage der Meisterbestimmung Kap.II.3.1.

Auch im Falle von Sangüesa und Uncastillo bemühen sich einige Autoren, die Unterschiede zwischen beiden Skulpturengruppen in Epochenbegriffen als romanisch bzw. gotisch, zu fixieren (s. Kap.II., S.51). So sind die Figuren aus Uncastillo für de Egly noch "obras primerizas y totalmente románicas" (1963, S.187), wogegen der Stil der Gewändefiguren von Sangüesa bereits "marcado por cierta evolución hacia las formas góticas" sei. Damit widerspricht sich die Autorin selbst in der von ihr postulierten Vorzeitigkeit von Uncastillo vor Sangüesa. De Egly schreibt dennoch beide Komplexe demselben Meister zu, dem aus Sangüesa namentlich bekannten Leodegarius. Die Figuren aus Uncastillo seien sein Frühwerk. Die Gewändefiguren aus Sangüesa habe er dagegen erst nach einer Frankreichreise angefertigt, auf der er die Bauplastik der Ile-de-France studiert habe.

<sup>220</sup> Das Figurenportal von San Esteban ist bis heute nicht detailliert untersucht und stilistisch eingeordnet worden. Vermutlich erklärt der schlechte Erhaltungszustand, daß sich bislang niemand eingehend mit der Bauplastik von Sos beschäftigt hat. Die Oberfläche ist an vielen Stellen beschädigt und die einzelnen Skulpturen sind zusätzlich durch Reste einer Verputzung oder Teile von weißer Farbe nur schwer zu rekonstruieren. An den Gewändefiguren sind Spuren einer farbigen Fassung zu sehen. Trotz des schlechten Erhaltungszustands sind die meisten Skulpturen jedoch bei genauerer Betrachtung zu erkennen, die z.T. sehr gute bildhauerische Arbeit ist noch zu erahnen. Da es bis jetzt keine umfassende Beschreibung des Portals gibt, werden alle Skulpturen mit Hilfe des nummerierten Schaubilds und der dazugehörigen Legende vorgestellt (Schaubild 7). Zu San Esteban, Sos del Rey Católico vgl. Abbad Ríos 1942; Gudiol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.156; Abbad Ríos 1954; ders. 1957, S.631-639, v.a. S.635; Crozet 1969, v.a. S.55-57; Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.240-251; Garcés Abadía 1992; Calahorra/ Lacasta/ Zaldivar 1993, S.55 ff. Vgl. zu zwei Kapitellen im Innern San Estebans Kap.II.5.1.c.

<sup>221</sup> In einer genauen Untersuchung der Architektur und der Baugeschichte San Estebans müßte die Frage geklärt werden, ob sich das Portal an seinem ursprünglichen Ort befindet oder ob es einige Joche weiter im Westen konzipiert war (so die Vermutung von Garcés Abadía 1992).



aus mehrfigurigen Szenen gebildet werden. Auf vorgewölbten Blättern stehen in den Rücksprüngen des dreifach zurückgetreppten Gewändes an jeder Seite drei Säulenfiguren (Abb.393, 304). Zwischen den Gewändefiguren sind je drei kleinere Skulpturen übereinander plazierte (Abb.305). Die Gewändefiguren werden jeweils von einem vegetabilen Kapitell bekrönt, in dessen Blättern ein oder zwei Menschen sitzen. Drei Reliefs an den Seiten vervollständigen das Ensemble.

Die Gewändefiguren halten nicht, wie in Sangüesa gesehen, Bücher mit ihrem Namenszug, sondern Gegenstände, die einen Hinweis auf die dargestellte Person geben.

Am linken Gewände außen steht ein junger, bartloser Mann, der ein rechteckiges Kästchen mit Dreiecksgiebel und vertikal durchbrochenen Seiten vor seine Brust hält (SosGF1, Abb.305). Der Deckel des Kästchens wird von drei Kugeln bekrönt. Abbad Ríos und Crozet sehen aufgrund der durchbrochenen Seiten in dem Gegenstand einen Rost und deuten den jungen Mann entsprechend als hl. Laurentius oder hl. Vincent, der mit dem Instrument seines Martyriums dargestellt wäre.<sup>222</sup> Die Form des Gegenstands spricht jedoch eher für ein Reliquienkästchen, das der Mann aus Ehrfurcht vor dem heiligen Gegenstand mit verhüllten Händen hält. Es folgt ein durch Mitra und Krummstab als Bischof ausgezeichnete bärtiger Mann (SosGF2, Abb.308). Der Stoff seines Umhangs wickelt sich um den Stab, den er mit beiden Händen umfaßt. Rechts von ihm steht ein zweiter bartloser, junger Mann mit Stirnglatze bzw. Tonsur (?), der mit seinen ebenfalls durch den Umhang verhüllten Händen ein großes Evangelienbuch hält (SosGF3, Abb.308). Der Umhang öffnet sich nur vor der Brust und gibt den Blick auf den Buchdeckel frei, auf dem eine Kreuzigungsszene zu erkennen ist, über der zu lesen steht: IES EVANGEL.<sup>223</sup> Rechts und links des Kreuzbalkens sind Sonne und Mond dargestellt. Johannes und Maria stehen unter dem Kreuz. Die Inschrift sowie die Darstellung des Johannes unter dem Kreuz sprechen für eine Interpretation der Gewändefigur als Johannes.<sup>224</sup>

Die Figurenfolge auf der rechten Gewändeseite eröffnet ein mit überkreuzten Beinen sitzender Mann, den sein Instrument, eine Fidula, sowie die Inschrift auf dem Instrument, REX DAVID, als König David auszeichnen (SosGF4, Abb.309, 310).<sup>225</sup>

Rechts neben ihm steht die einzige Frau in der Runde (SosGF5, Abb.312). Sie trägt über ihrem fest um das Gesicht gewundenen Tuch eine Krone. In der Linken hielt die Königin ursprünglich einen Zweig oder eine Blume.<sup>226</sup>

Ein bärtiger Mann in kurzem, gegürteten Rock folgt rechts außen im Gewände (SosGF6, Abb.311). Im Gegensatz zu den Figuren links steht er auf keinem Blattsockel, sondern

<sup>222</sup> Abbad Ríos 1942, S.130; Crozet 1969, S.56.

<sup>223</sup> Die Inschrift (nach Crozet wiedergegeben) ist heute nicht mehr vollständig zu entziffern.

<sup>224</sup> So auch Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.244.

<sup>225</sup> Das Motiv des Fidulaspielers wiederholt eine kleine Zwischenfigur, die wie David, die Beine überkreuzt, auf einem Dämonenkopf sitzt und ihr Instrument spielt (SosG1c), vgl. Calahorra/ Lacasta/ Zaldivar 1993, S.55 ff. Unterhalb der Inschrift REX DAVID sind hebräische Schriftzeichen zu erkennen. Das Instrument ist so flach gearbeitet, daß es wie vor die Brust des Königs geklebt und nicht gehalten aussieht.

<sup>226</sup> Laut Crozet (1969, S.56) handelt es sich bei dieser Skulptur um eine Darstellung der Königin Estefanía von Barcelona (um 1040-1053), Witwe von García von Nájera, die den Bau der Kirche gefördert hat. Zu belegen ist dies jedoch nicht.

"schwebt", mit dem Rücken der Säule verhaftet, über dem Boden. Eine Namensinschrift auf der Brust benennt ihn als PELAUS.<sup>227</sup> In seinem Gürtel steckt ein Dolch bzw. ein Schwertschaft, in der Rechten hielt er einen länglichen Gegenstand, vermutlich die Waffe, die herausgebrochen ist.

Ungeachtet der z.T. qualitätvollen Skulpturen wird das Portal von San Esteban in Arbeiten zur Bauplastik Nordspaniens entweder überhaupt nicht erwähnt oder nur kurz abgehandelt unter Betonung der angeblich schlechten Qualität der Skulpturen. Zu erklären ist dieses Negativurteil bzw. die Nichtbeachtung der Skulpturen aus Sos vermutlich v.a. durch den schlechten Erhaltungszustand der Skulpturen, die durch eine später hinzugefügte Vorhalle versteckt im Dunkel liegen. Außerdem scheinen sich alle Autoren von der offensichtlich minderen Qualität der Gewändefiguren beeindrucken zu lassen und übersehen die sehr viel gekonnter gearbeiteten Seitenreliefs, die voll ausgestalteten und ikonographisch interessanten Zwischenfiguren und die mehrfigurigen, fein gezeichneten Archivoltenszenen (Abb.315, 316). Bei genauer Betrachtung läßt die Fassade von San Esteban noch heute ein beeindruckendes Skulpturenensemble erkennen, das in der Kombination von Gewändefiguren und den kleinen Zwischenfiguren im Gewände in Spanien einmalig ist.<sup>228</sup>

Im Unterschied zu dem Portal Santa Marías werden an den Säulen San Estebans (außer Johannes, SosGF3) keine Personen des Neuen Testaments und keine Apostel dargestellt, sondern Heilige, alttestamentliche Könige und eine Königin, wie sie am Gewände zahlreicher französischer Figurenportale vorkommen.<sup>229</sup>

Die sechs Gewändefiguren San Estebans sind wie die Skulpturen in Sangüesa frontal ausgerichtet, ohne aufeinander bezogen zu sein, ebenso auseinander gerückt und zusätzlich durch die kleinen Zwischenfiguren voneinander getrennt. Anders als bei dem Navarreser Beispiel stehen die Gewändefiguren in Sos direkt unter dem vergleichsweise großen Kapitell.

Die drei Figuren des linken Gewändes bilden eine stilistisch homogene Gruppe und unterscheiden sich in Form und Detailgestaltung von den drei Figuren auf der rechten Seite.<sup>230</sup> Die Skulpturen links haben eine gerade, röhrenförmige Außenkontur, die sich nicht verjüngt. Sie halten sich an die streng vom Säulenschaft vorgegebene Form. Die drei Figuren gegenüber

<sup>227</sup> Heute ist nur noch PELA...S zu lesen. Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.247) glauben die Figur aufgrund der Inschrift als den Eremiten Pelayo, den Entdecker des Apostelgrabes in Santiago de Compostela und Gründer der Kirche San Pelayo de Antealtares, identifizieren zu können. Der aus Santiago vertriebene Bischof Diego Pelayes, der in Sos Zuflucht gefunden hatte, habe eine besondere Verehrung für den hl. Pelayo gehabt. Abbad Ríos (1942, S.169) sieht in dieser Figur dagegen eine Darstellung von König Sancho el Mayor, dem Mann der Königin Estefanía. Eindeutig ist diese Frage heute nicht mehr zu beantworten. Darstellungen bestimmter historischer Persönlichkeiten sind in der romanischen Bauplastik jedoch die großen Ausnahmen (z.B. im Tympanon von Sainte-Foy, Conques).

<sup>228</sup> Die übereinander angeordneten Männer und Frauen zwischen den Gewändefiguren lassen an die kleinen Skulpturen an den Innenseiten der drei Portale des Chartreser Portail Royal denken.

<sup>229</sup> Zumeist werden am Gewände Könige und Königinnen des Alten Testaments, Lokalheilige und manchmal die Apostelfürsten dargestellt, vgl. Katalog I, GF6, S.45.

<sup>230</sup> Vgl. die verschiedenen Stilgruppen in Sos, Anm.98.

zeigen dagegen bewegte Außenformen, die bei jeder Skulptur anders gebildet werden. Die angewinkelten Arme, der durch die überkreuzt gelegten Beine aufwehende Mantel des Königs (SosGF4, Abb.309) sowie die Hüftrundungen und die Taille der Königin (SosGF5, Abb.312) durchbrechen die gerade Form des Säulenschafts. Auch das Verhältnis vom Kopf zum Körper variiert. So hat beispielsweise die Königin einen besonders kleinen Kopf, Pelas dagegen einen großen kantigen, breiten Kopf (SosGF6, Abb.311). Die Figuren am rechten Gewände führen verschiedene, komplizierte Beinstellungen vor, deren Gestaltung jedoch nur unbefriedigend gelingt, wodurch sie insgesamt ungelenk und linkisch wirken - so etwa die wie dünne Stäbchen in dem Körper steckenden Beine des Pelas und die merkwürdig angewinkelten Arme des Königs. Die Skulpturen im linken Gewände erscheinen dagegen in ihrer einheitlichen Form gelungener und ausgewogener. Auch die Kleidung ist hier feiner ausgestaltet. Dicht an dicht parallel verlaufende (an den Umhängen) wie auch gegeneinander verschränkte Rillen (an den Ärmeln) geben den Stofffall wieder.

Die Gewändefiguren aus Sos wiederholen nicht die schlanke Gestrecktheit der Sangüesaner Marien und Apostel, sondern sind gedrungener mit einem Verhältnis von Kopf- zu Körperlänge von 1 : 5 und 1 : 4. Es fehlt ihnen die sich nach unten verjüngende, bewegte, wellenförmige Außenform, die so charakteristisch für die Navarreser Figuren ist. Im Unterschied zu den flachen Körpern der Sangüesaner Marien zeigt die Königin aus Sos betont weibliche Rundungen. Deutlich prominent gearbeitet sind der runde Bauch und die Hüften, ihre Brust ist dagegen vollkommen flach.

Die Gesichter von König David und der Königin sind stark in Mitleidenschaft gezogen, die der Figuren des linken Gewändes und des Pelas lassen dagegen noch die Gesichtszüge erkennen. Die jugendlichen Heiligen (SosGF1, SosGF3, Abb.305, 308) haben runde Gesichter mit vollen Wangen, die an gesunde Kindergesichter erinnern und nichts mit den hageren Zügen der Sangüesaner Apostel mit ihren eingefallenen Wangen und prominenten Wangenknochen zu tun haben (Abb.248). Näher kommen sich dagegen die Gesichter der Marien und der Königin aus Sos. Die volle Gesichtsform, die von dem Tuch fest umschlossen wird, ähnelt dem Gesicht der Maria Magdalena, das ebenfalls von einem, hier locker unter dem Kinn geführten Tuch eingefasst wird (GF1, Abb.232).

Die in gerillten, prominenten Wülsten zusammengefaßten Haare der beiden jungen Heiligen aus Sos erinnern an die flachen, eingekerbten Haarsträhnen des Petrus (GF4, Abb.248), die Vollbärte des Bischofs und des Pelas kommen in ihrer Auffassung als in sich gerillte Masse denen der Apostel aus Sangüesa nahe.

In der Faltendarstellung entfernen sich die Skulpturenkomplexe jedoch wieder voneinander. Die Figuren der rechten Gewändeseite aus Sos zeigen fast keine Binnenstruktur. Allein eingeritzte Kreise mit eingeschriebenen Rosetten am Oberkörper und am Arm der Königin und des Königs, die nur bei genauer Betrachtung zu erkennen sind, deuten ein Stoffmuster auf der sonst glatten Oberfläche an. Die Ornamente haben keinerlei Bezug zum darunter liegenden

Körper, sondern sind diesem beliebig aufgesetzt. Die Umhänge der Skulpturen im linken Gewände werden ebenso wie die Kleidung der kleinen Zwischenfiguren durch tiefe Kerben, die fließend und entgegen dem natürlichen Stofffall Hände und Gegenstände umziehen, strukturiert und als Stoff gekennzeichnet. Hier ist das Bemühen zu spüren, den Stoff zu modellieren. Die Falten sind prominenter gearbeitet als in Sangüesa, wo sie verhärtet und stärker stilisiert sind.

Abbad Ríos und Milton Weber meinen Ähnlichkeiten zwischen der Figur des Pelaus (SosGF6, Abb.311) aus Sos und dem Judas (GF6, Abb.251) aus Sangüesa sehen zu können.<sup>231</sup> Die angebliche Ähnlichkeit - Abbad Ríos spricht sogar von einer getreuen Kopie - beschränkt sich jedoch auf die Tatsache, daß beide Figuren Männer mit nackten Beinen darstellen. Pelaus ist mit einem kurzen Rock, Judas nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Ansonsten haben der kantige, flache Oberkörper des Pelaus, der ganz glatt ohne jegliche Binnenstruktur belassen ist, sowie seine wie Holzstäbchen anorganisch aus dem Rock hängenden Beine, die in ihrer Einfachheit mit dem fein ausgestalteten Kopf kontrastieren, mit der Figur des Judas nichts gemein. Pelaus ist als stehend gezeigt (wenngleich heute der Sockel fehlt). Judas Beine sind dagegen leicht in den Knien angewinkelt, er steht nicht, sondern hängt leblos vom Strick.

Eine andere Parallele betrifft die Gewändekapitelle. Die Kapitelle über den beiden ersten Gewändefiguren links (SosGK1, SosGK2, Abb.307, 308) entsprechen dem einzigen, rein vegetabilen Gewändekapitell aus Sangüesa mit seinen zwei Lagen fein strukturierter Blätter und den drei sich zu Voluten aufrollenden Blättern unter den Kämpferecken (GK6, Abb.229).<sup>232</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten: Trotz einiger Gemeinsamkeiten im Detail ergeben sich beim Vergleich der Gewändefiguren beider Skulpturengruppen nur vage Anhaltspunkte. Die angeblichen Ähnlichkeiten der beiden Anlagen, die fast alle Autoren hervorheben und sogar in einer Zuschreibung zu demselben Meister konkretisieren,<sup>233</sup> müssen bei näherer Betrachtung auf eine generelle Gemeinsamkeit des Skulpturentypus "Gewändefigur" reduziert werden.<sup>234</sup> Die Skulpturen aus Sos können nicht dem Meister der Gewändefiguren Santa Marías

<sup>231</sup> Abbad Ríos 1942, S.170; Milton Weber 1959, S.150.

<sup>232</sup> So auch Crozet 1969, S.56. Außerdem besteht das Kämpfermotiv im linken Gewände aus den gleichen ornamental Elementen wie der Kämpfer eines Langhauskapitells aus Sangüesa (IL8b Geburt Christi, Abb.195, Abb.307). Die Blätter hängen statt aufrecht zu stehen und sind zusätzlich mit einem Punktband verbunden.

<sup>233</sup> Einige Autoren haben angesichts der angeblichen Ähnlichkeit nicht gezögert, die Gewändefiguren aus Sos Leodegarius, dem Meister der Sangüesaner Gewändefiguren, zuzuschreiben, z.B. Gudiol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.156 und Abbad Ríos 1957, S.637/ 638. Crozet (1969, S.56) ist etwas vorsichtiger, er hält es für möglich, daß Leodegarius auch in Sos gearbeitet habe. Nur das Tympanon sei sicher einem anderen Künstler zu verdanken. Eine Gemeinsamkeit sieht Crozet darin, daß beide Portale aus Fragmenten verschiedener Herkunft zusammengestellt worden seien; dieses Vorgehen ist jedoch an zahlreichen Portalen Nordspaniens zu beobachten (z.B. in Leyre, Abb.653; in Santiago de Compostela an der Puerta de las Platerías), vgl. Kap.III.5.

<sup>234</sup> So beschränken Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.248) die Gemeinsamkeiten zwischen Sos und Sangüesa auf "relaciones genéricas".

zugeschrieben werden.<sup>235</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen Sos und Sangüesa sind also auf allgemeine Bezüge zu reduzieren.<sup>236</sup>

Weder die Baugeschichte noch Dokumente geben Hinweise auf eine Datierung der Fassadenskulpturen San Estebans, so daß man allein auf den Stilvergleich mit fest datierten Skulpturenkomplexen angewiesen ist.<sup>237</sup> Der schlechte Erhaltungszustand macht einen Stilvergleich jedoch ausgesprochen schwierig. Hier müssen einige Überlegungen zu möglichen Verbindungen reichen. Eine detaillierte Analyse muß die Aufgabe einer anderen Arbeit sein.

Sicher muß stilistisch zwischen den einzelnen Fassadenteilen San Estebans unterschieden werden. Das Tympanon und die Archivoltenfiguren sind in demselben Stil gearbeitet. Davon abzusetzen sind die Seitenreliefs. Eine zusammengehörende Gruppe bilden die Gewändefiguren und die kleinen Zwischenfiguren des linken Gewändes. Davon zu unterscheiden sind die Gewändefiguren des rechten Gewändes.<sup>238</sup> Eventuell stammen die Skulpturen sogar aus verschiedenen Bauphasen oder unterschiedlichen Portalen und wurden nachträglich so zusammengestellt. Offensichtlich gab es keinen Hauptmeister, der die

<sup>235</sup> Die Autoren, die beide Skulpturengruppen demselben Meister zuschreiben, müssen den offensichtlichen Qualitätsunterschied zwischen den Sangüesaner Skulpturen und den Gewändefiguren aus Sos erklären und kommen dabei zu wenig überzeugenden, aber auch in anderen Zusammenhängen oft wiederholten Thesen. Der Qualitätsabfall in Sos wird entweder durch die Zuschreibung der Skulpturen von Sos zu einem Schüler des Leodegarius erläutert (so Abbad Ríos 1942, S.169) oder Sos als Frühwerk des Leodegarius bezeichnet, bei dem sein Können noch nicht voll entwickelt gewesen sei.

<sup>236</sup> Überzeugender als eine Herleitung der Gewändefiguren von Sos aus Sangüesa und damit letztendlich aus Frankreich scheint eine Ableitung der Skulpturen San Estebans, Sos, von spanischen Säulenfiguren wie z.B. denjenigen aus San Pelayo in Antealtares. So die Vermutung von Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.250. Vgl. Kap.II.2.3.

In diesem Zusammenhang sei auf eine in der Literatur bislang übersehene Verbindung aufmerksam gemacht. Sehr viel engere Bezüge als zwischen Sos und Sangüesa bestehen zwischen einigen Skulpturen aus Sos und der Bauplastik des Portals von San Miguel in Estella sowohl hinsichtlich des Stils der Einzelskulpturen als auch in Bezug auf die Fassadenteile und den Gesamtaufbau (Abb.634, Schaubild 9). Der Name Estella fällt mehrfach im Zusammenhang mit den Skulpturen aus Sos, der Hinweis wird aber von keinem Autor weiterverfolgt (vgl. Abbad Ríos 1942, S.169), vgl. Kap.II.7.) An beiden Fassaden bildet der thronende Christus, umgeben von den vier apokalyptischen Wesen, den Mittelpunkt. In San Miguel werden ihm Maria und Johannes beigegeben, in Sos begleiten Engel den Gottessohn. In San Miguel und in Sos werden - für spanische Portale ungewöhnlich - in den Archivolten mehrfigurige Szenen (in Estella nur in Archivolte IV und V) longitudinal angeordnet. Eine derartige Ausgestaltung der Archivolten ist in Nordspanien sehr selten. Entweder werden die Einzelfiguren longitudinal angeordnet oder häufiger radial angebracht. Vgl. zur unterschiedlichen Archivoltegestaltung in Spanien Kap.III.5., S.180. Die Seitenreliefs vervollständigen die Parallelen zwischen dem Navarreser und dem aragonesischen Ensemble, wenn sie auch in verschiedenen Größen gearbeitet sind. Ein Relief aus Sos (SosR2, Abb.317) stellt wie die beiden rechten Seitenreliefs aus San Miguel die drei Marien am Grabe dar (EsR3, EsR4, Abb.639). In einer Zwischenfigur im Gewände (SosG3b, Abb.306) wird das Motiv des drachentötenden Erzengels Michael aufgenommen, das in Estella das linke Seitenrelief illustriert (EsR1, Abb.636). Die Seitenreliefs aus Sos verweisen nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch auf die Bauplastik San Miguels, Estella (Abb.634ff.). Ein genauer Vergleich der Skulpturen aus Sos mit denjenigen aus Estella und mit Werken, die in Verbindung mit den Skulpturen aus Estella stehen (Silos, Santiago de Compostela), erscheint vielversprechend (die Bezüge werden in dem Zentrenmodell, Kap.II.7., S.159ff., ausgeführt, vgl. Anhang 3.). Bereits die Gegenüberstellung eines Details, ein Lockenkopf, zeigt die erstaunliche Ähnlichkeit zwischen Sos, Silos, den Skulpturen des Pórtico und Estella (Abb.319-322).

<sup>237</sup> Eine Untersuchung der Architektur und der Baugeschichte könnte wichtige Datierungshinweise geben.

<sup>238</sup> Die Zwischenfiguren des rechten Gewändes sind zu stark mutiliert, um sie stilistisch zuzuordnen zu können.

Einhaltung eines Grundstils garantiert hätte, wie in anderen Komplexen zu beobachten (z.B. in Santa María, Uncastillo vgl. Kap.II.5.1.a).

Erstaunlich ist die Diskrepanz zwischen den gekonnt gearbeiteten Reliefs und den ungelenk erscheinenden Gewändefiguren. Offenbar erklären sich die Schwierigkeiten durch den neuen Skulpturentypus der Gewändefigur und deren großes Format. Denn bei den kleinen Zwischenfiguren sind solche Probleme nicht zu beobachten, die Figuren sind stimmig gearbeitet, der Faltenwurf kunstvoll gestaltet. Die Gestaltungsprobleme speziell bei der Bearbeitung der Figur des König David (SosGF4) sind vermutlich darauf zurückzuführen, daß hier versucht wurde, ein im Relief erprobtes Motiv als Säulenfigur zu gestalten.<sup>239</sup> Im Gewände wurde das vermutlich Unmögliche versucht, indem eine auf einem Thron mit verschränkten Beinen sitzende Figur an die Säule übertragen werden sollte.

Wenn auch ohne Stilanalyse der anderen Skulpturenkomplexe (z.B. San Miguel in Estella) keine genauere Datierung der Skulpturen San Estebans möglich ist, so ist nach dem Stilvergleich mit den Gewändefiguren von Sangüesa zu vermuten, daß die Skulpturen aus Sos **nach** dem Portal von Sangüesa entstanden sind. Die Weiterentwicklung in der Detail- und Faltengestaltung und die Entscheidung anstelle von Einzelfiguren kompliziertere, mehrfigurige Szenen für die Archivolten zu wählen, sprechen zusätzlich für eine spätere Datierung. Die Beziehungen zu Estella legen eine Datierung von Sos auf Ende des 12./ Anfang des 13.Jhs. nahe.<sup>240</sup>

### c. Die Gewändefiguren von San Martín in Segovia (Kastilien)

Die vier Figuren im Gewände des Westportals von San Martín in Segovia (Kastilien) gehören demselben Typus von überlangen, besonders schlanken Säulenfiguren an wie die Marien und Apostel Sangüesas (Abb.323, 324).

Die Skulpturen im Gewände San Martíns, Segovia, bilden zusammen mit den sie bekrönenden Kapitellen den einzigen figürlichen Skulpturenschmuck des Westportals San Martíns.<sup>241</sup> Die zwei Archivoltenbögen, schlichte Rundstäbe, werden von verschiedenen ornamentalen und

<sup>239</sup> Das gleiche Motiv zeigt das berühmte Seitenrelief der Puerta de las Platerías der Kathedrale von Santiago de Compostela.

<sup>240</sup> Die meisten Autoren datieren das Portal von Sos auf Anfang des 13.Jhs. (z.B. Porter 1928, Bd.2, S.30). Abbad Ríos (1942, S.168-169) unterscheidet zwischen dem Tympanon sowie den Archivolten, die er auf Ende des 12./ Anfang des 13.Jhs. ansetzt, und den Gewändefiguren sowie den Reliefs, die später als das Tympanon und die Archivolten zu datieren seien. Allein Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.250) sprechen sich unter Berufung auf die Baugeschichte für eine frühere Datierung auf Mitte des 12.Jhs. aus.

<sup>241</sup> Das Portal ist abgebildet in Lojendio/ Rodriguez 1979, Zodiaque Bd.3, Abb.88. Das Kapitell links außen zeigt hockende affenähnliche Wesen, deren Füße gefesselt sind (SeGK1). Die Tiere zerren an den Stricken und haben die Münder wie in einem Schrei weit geöffnet. Rechts folgen zwei bekleidete Hockende (SeGK2), Vögel in Ranken (SeGK3) und zwei Harpyien mit Menschenköpfen und Vogelleibern (SeGK4).

vegetabilen Bändern abgesetzt und eingefasst.<sup>242</sup> Das Kämpfermotiv aus ineinander geschobenen Kreisen setzt sich über die gesamte Breite des Gewändes fort. Die Säulenfiguren stehen auf hohen Sockeln jeweils zu zweit im Gewände. Sie werden allgemein als Apostel oder Propheten bezeichnet, da ihre Bücher bzw. Schrifttafeln keinen näheren Hinweis auf die Dargestellten geben. Einige Autoren meinen, die Figur rechts außen aufgrund der länglichen Tafeln als Moses ansprechen zu können.

Die auffallende Überlänge der schlanken Figuren aus Segovia bringt diese zunächst in die Nähe der Sangüesaner Skulpturen, wenn auch das Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge in Segovia ausgewogener ist als in Sangüesa.<sup>243</sup> Die Apostel aus Segovia stehen wie die Marien und Apostel aus Sangüesa frontal, auf ganzer Länge dem Säulenschaft verbunden und werden durch den Vorsprung des Gewändes voneinander getrennt. Ähnlich den Gewändefiguren aus Navarra "kleben" ihre Füße parallel auf dem Sockel, ohne wirklich mit ihrem Gewicht darauf zu stehen. Die Füße sind quasi nur nach vorn geklappt, statt seitlich fest zu stehen. Die fehlende "Sicherheit" wird in Segovia, im Gegensatz zu Sangüesa, jedoch durch die Einbindung der Säulenfiguren zwischen dem direkt über den Köpfen ansetzenden Kapitell und dem hohen Sockel ausgeglichen.

Der Körperauffassung der Sangüesaner Skulpturen ähnlich ist die Flachheit der kastilischen Figuren, die keine runden Körper ausbilden, sondern nur wenig erhaben aus dem Säulenschaft gearbeitet sind.

Wie bei den Sangüesaner Marien und Aposteln sind auch bei den Aposteln aus Segovia die Arme eng an den Körper gepreßt, wenngleich sie sich hier ungehindert, frei von der Kleidung, bewegen können. Die Gewänder legen sich entsprechend den Bewegungen in Falten und beherrschen diese nicht, wie in Sangüesa gesehen. Im Gegensatz zu dem Navarreser Beispiel verjüngen sich die Figuren nicht nach unten und haben - wenn auch keine strikte Röhrenform - so doch gerade Außenformen.

Die Faltenbearbeitung unterscheidet sich gänzlich. Die Falten und der Stofffall sind in Segovia an jeder Stelle plastisch modelliert und individuell gearbeitet. Als ob die Darstellung verschiedener Kleidungsstücke ausprobiert werden sollte, ist jeder der vier Umhänge anders

<sup>242</sup> Die Kirche San Martín besitzt im Süden und Norden an das Schiff anschließend je eine der für die romanischen Kirchen Segovias so typischen Vorhallen mit dreizehn figürlich gestalteten Kapitellen. Die wenige Literatur zu San Martín beschränkt sich weitgehend auf die Kapitelle der Vorhalle (Upman 1955). Die Kapitelle im Innern sowie ein Relief in der Apsis, das den hl. Michael auf einem Drachen stehend zeigt, bleiben meist ebenso unerwähnt wie die Säulenfiguren (abgebildet bei Porter 1923, Bd.3, Abb.760). Sie werden nur kurz in den Überblickswerken erwähnt. Porter 1923, Bd.1, S.250, 251, 258; Gudiol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.303-308; Durliat 1962 Hispania, S.296; Lojendio/ Rodriguez 1979 (Zodiaque, Bd.3), S.254-260.

Als einziger Anhaltspunkt zur Datierung San Martíns dient die Erwähnung eines berühmten Skriptoriums von vor 1140, das unter der Aufsicht von Bischof Pedro de Agen (1109-1149) bestand. Alle weiteren schriftlichen Erwähnungen sind späteren Datums. Vgl. Lojendio/ Rodriguez 1979, Zodiaque, Bd.3, S.257. Die Gewändefiguren sind aber sicher später entstanden, etwa in den 70er Jahren. Der Stilvergleich mit den Gewändefiguren Sangüesas u.a. legt diese Datierung nahe, vgl. Kap.IV.

<sup>243</sup> 1 : 6 (SeGF1), 1 : 5 (SeGF2), 1 : 6 (SeGF3), 1 : 5,5 (SeGF4).

gestaltet. Mal ist ein Stoffzipfel über die rechte Schulter gelegt (SeGF1), mal der Mantel in der Mitte über der Brust zusammengekommen (SeGF2), seitlich über der Brust geschlossen (SeGF3) oder ganz geschlossen und über den Kopf gezogen, so daß der Stoff unterhalb der Hände halbrunde Falten bildet (SeGF4). Die Gesichter der vier Männer haben keinerlei Ähnlichkeit mit den Gesichtern der Gewändefiguren aus Sangüesa.

Die vier Gewändefiguren aus Segovia sind in einem einheitlichen Stil gearbeitet. In ihrer Überlängung und dem Standmotiv kommen sie den Sangüesaner Figuren nahe. Doch geht die Ähnlichkeit über diese, wenngleich wichtigen Bezugspunkte nicht hinaus.

#### **d. Die Säulenfiguren der ehemaligen Klosterkirche Santa María von Carracedo (Kastilien)**

Die weitgehend unbekannten Säulenfiguren der Klosterkirche von Carracedo sind aufgrund ihrer generellen Ähnlichkeiten mit den Sangüesaner Gewändefiguren ebenfalls in die hier durchgeführte vergleichende Untersuchung einzubeziehen (Abb.325-327). Porter erwähnt als einziger die Skulpturen aus Carracedo im Zusammenhang mit Sangüesa und behauptet, daß sie den Figuren aus Navarra näher stehen als beispielsweise die Portalfiguren aus Sos del Rey Católico.<sup>244</sup> Die Kürze der von Porter als Überblickswerk angelegten Abhandlung erlaubt keinen wirklichen Vergleich und so bleibt es bei der bloßen Nennung Carracedos. Porters durchaus bedenkenswerter Vorschlag wird vermutlich von keinem weiteren Autor aufgenommen, weil die Figuren aus Carracedo weitgehend unbekannt und heute schwer zugänglich sind.<sup>245</sup>

Die wenigen erhaltenen Skulpturen des ehemaligen Hauptportals der Klosterkirche Santa María von Carracedo sind auf der Höhe des zweiten Jochs außen an der Südwand der Kirche angebracht.<sup>246</sup> Zu beiden Seiten des ganz in die Mauer eingelassenen Tympanons, das den thronenden Christus mit den vier apokalyptischen Wesen zeigt und vermutlich späteren Datums ist, sind zwei Säulenfiguren plziert.<sup>247</sup> Sie stehen auf großen Kapitellen, die

<sup>244</sup> Porter 1928, Bd.2, S.30, 31: "A more significant comparison than with Sos may be made between Sangüesa and the fragments of the portal of the abbey of Carracedo (León)."

<sup>245</sup> Die Skulpturen von Carracedo werden außer von Porter von Gómez Moreno 1925/26 in dem Catálogo Monumental de León (S.405-415, v.a. S.412, 413) und in dem Zodiaque-Band über Kastilien (Lojendio/Rodríguez 1979 Zodiaque, Bd.3, S.428-429) erwähnt, jedoch ohne einen Bezug zu Sangüesa herzustellen. Vgl. außerdem Goutagny 1963.

<sup>246</sup> Vgl. Porter 1928, Bd.2, S.30, 31: "In this Cistercian church on the road of St.James all was exceptional - the presence of sculptures, forbidden by the Cistercian rule, and the architecture of the church, pure Romanesque without a touch of Cistercian or French influence, unless it be in the attenuated jamb figures." Von der ersten Kirche an dieser Stelle, die Bermudo II. im Jahr 990 unter dem Namen San Salvador gegründet hatte, ist nichts erhalten. 1138 stiftete Doña Sancha, die Schwester von Alfons VII. den Neubau - eine dreischiffige Kirche mit drei halbrunden Apsiden -, die nun Maria geweiht war, und führte Benediktinermönche ein. Von der Klosteranlage aus dem 12.Jh. sind Teile der Kirche, des Kapitelsaals und des königlichen Palastes erhalten (vgl. Gómez Moreno 1925/26 C.M.E., S.405-406). Die Kirche wurde im Oktober 1167 begonnen. Porter (1928, Bd.2, S.31) datiert das Portal auf die 80er Jahre des 12.Jhs.

<sup>247</sup> Gómez Moreno (1925/26, S.413) datiert das Tympanon in das 16.Jh.: "Allí hay un tímpano con la Majestad, pieza desconcertante, hasta persuadirme de que, a excepción del ángel evangelista, figurilla de



zusammen mit Gesimsteilen als eine Art Sockel angebracht sind, und schließen nach oben direkt mit zwei kleineren Kapitellen ab, die wiederum durch ein Gesims miteinander verbunden sind, das über die gesamte Breite des nachempfundenen Portals gezogen wird.<sup>248</sup> Die linke mit Mitra und Stab ausgestattete Figur stellt laut Porter den ersten Abt des Klosters, Florentius, dar, der segnend die Rechte erhoben hat. Die rechte Figur zeigt, so Porter, König Alfons VII. (1126-1157), der ein ausgerolltes Schriftband hält.<sup>249</sup>

Die besondere Schlankheit der Figuren aus Carracedo verbindet diese mit den Sangüesaner Marien und Aposteln. Die nach vorn geklappten Füße erinnern an das unsichere Standmotiv aus Sangüesa. Die Figuren sind ebenfalls sehr flach gearbeitet und wirken wie vor die Säule geklebt. Der Bildhauer hatte offensichtlich Schwierigkeiten, die Armbewegung aus dem hochrechteckigen Block zu meißeln. Der rechte Arm des Königs biegt sich, als wäre er aus Gummi, nach oben und verbreitert den Oberkörper auf diese Weise unnatürlich. Wenig geglückt ist auch die Darstellung des zum Segensgestus angewinkelten rechten Arms der Figur links. Die Faltengestaltung ist auf einige Vertiefungen und Erhebungen als Andeutungen weniger platter Faltenbahnen reduziert. Die im Schulterbereich ausgebeulte, nach unten hin gerade verlaufende Außenform entspricht nicht derjenigen aus Sangüesa.

Insgesamt wirken die Figuren unbeholfen, als ob sie im Versuchsstadium stehen geblieben wären. Aufgrund der generellen Anlage sind sie jedoch in die Nähe der Sangüesaner Figuren zu stellen.<sup>250</sup>

#### **e. Die Gewändefiguren des Westportals von San Vicente in Avila (Kastilien) und die Säulenfiguren der Cámara Santa der Kathedrale von Oviedo (Asturien)**

Wiederholt wird in der Literatur im Zusammenhang mit den Sangüesaner Gewändefiguren auf zwei ganz unterschiedliche Skulpturenkomplexe verwiesen: auf die Säulenfiguren der Cámara Santa von Oviedo (Asturien) und auf die Gewändefiguren des Westportals von San Vicente in Avila (Kastilien). Zumeist beschränken sich die Autoren auf den kurzen Verweis und die - je nach Autor - unterschiedlich ausfallende Beurteilung des Bezugsverhältnisses ohne den Vergleich auszuführen.

Zwei kleine Tympana, vegetabil bearbeitete Archivoltenbögen, eine Trumeaufigur und zehn Figuren im Gewände sowie ein das Portal nach oben abschließendes Figurengesims bilden das

---

aspecto románico poitevino bien acentuado, lo demás es una suplantación de principios del siglo XVI, en bajorrelieve y con carácter flamenco de entonces, aunque sus líneas generales recuerden lo del XII."

<sup>248</sup> Gómez Moreno (1925/26, S.413) und Lojendio/ Rodríguez (1979 Zodiaque, Bd.3, S.429) sprechen von insgesamt sechs Kapitellen (Süd- und Westportal), die z.T. rein vegetabil und z.T. figürlich ausgestaltet sind (Epiphanie, ein Löwe frisst einen am Boden liegenden Mann, der Teufel in verschiedenen Aktionen, zwei Vierbeiner mit menschlichem Kopf, ein Mann mit erhobenem Schwert).

<sup>249</sup> Porter 1928, Bd.2, S.30,31. Ebenso Gómez Moreno 1925/26, S.413.

<sup>250</sup> Vgl. Kap.II.2.3.

Westportal der Kirche San Vicente in **Avila** (Abb.328).<sup>251</sup> Die zwei kleinen Tympana werden von einem breiten, aus fünf vegetabilen Bändern bestehenden Archivoltenbogen überfangen. Sie zeigen das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus, das Gastmahl sowie den Tod des Reichen. Am Trumeaufeiler thront Christus, umgeben von zwei Tierköpfen, die als Konsolen dienen. Zwei weitere Tierköpfe fassen den Eingang seitlich ein. Auf beiden Seiten des Gewändes stehen auf Basen und einem durchlaufenden Gesims je vier Apostel an den Gewändesäulen (Abb.329). Jeweils ein weiterer Apostel sitzt - mit dem Rücken der Wand verbunden - als besonders hoch gearbeitetes Relief und nicht als Säulenfigur aufgefaßt in der Türleibung. Diese privilegierte Stelle, in der Nähe Christi, ist den Apostelfürsten Petrus und Paulus vorbehalten. Die beiden äußeren Säulen des Gewändes tragen keine Figur und waren vermutlich für die fehlenden Jünger bestimmt, die zur Zwölferzahl eines kompletten Apostolados gehören.<sup>252</sup> Direkt über den Köpfen der Apostel folgen vegetabile Kapitelle, die in den vegetabil gestalteten Basen optisch aufgenommen werden. Die Oberfläche der Bauplastik ist insgesamt stark beschädigt. Besonders gravierend sind die Zerstörungen an den Apostelfiguren.<sup>253</sup>

Die im Gewände von San Vicente stehenden Apostel sind schlanke lange Figuren, bei denen Kopf- und Körperlänge im Verhältnis 1 : 5 stehen. Sie sind wie die Sangüesaner Gewändefiguren durch kleine Säulchen voneinander getrennt, so daß sie sich nicht berühren. Im Unterschied zu den Aposteln und den Marien aus Navarra sind die Jünger aus Avila paarweise einander zugewandt und wie im Gespräch miteinander versunken. Die Falten ihrer Gewänder wurden prominent modelliert und die Körperrundungen etwa der Oberschenkel und Arme sind unter dem Stoff deutlich herausgearbeitet.

Von außen nach innen ist innerhalb des Gewändes eine stilistische Entwicklung abzulesen, von der gröberen zur feineren, von der flacheren zur voluminöseren Bearbeitung. Die äußeren

<sup>251</sup> Zu San Vicente in Avila vgl. Goldschmidt 1935. Die englische Ausgabe von 1937 entspricht der spanischen von 1935, aus der im folgenden zitiert wird. Vgl. außerdem Gudiol/ Gaya 1948 (*Ars Hispaniae*, Bd.5), S.322-324; Pita Andrade 1955 *Maestros*; Lojendio/ Rodriguez 1979 (*Zodique*, Bd.3, S.314-326); Vila da Vila 1989; Palol/ Hirmer 1991, S.120, S.178; Vila da Vila 1991. Der Verf. nicht zugänglich waren die Arbeiten von J. L. Gutierrez Robledo: *Las iglesias románicas de la ciudad de Avila*, Avila 1982 und M. Gómez Moreno: *Catálogo Monumental de la provincia de Avila*, 3 Bde. Avila 1983.

Palol/ Hirmer (1991, S.120) datieren das Westportal von San Vicente, Avila, ohne Erläuterungen zu geben auf um 1190; Goldschmidt (1935, S.273) datiert es dagegen auf 1160-1170 und argumentiert mit der von ihm konstatierten stilistischen Nähe zu den Figuren des oberen Frieses der Santiagokirche von Carrión de los Condes (um 1165); Pita Andrade (1955 *Maestros*) setzt das Westportal Avilas in die zweite Hälfte des 12.Jhs. Er schreibt dem als Architekten der Kathedrale von Avila namentlich bekannten Meister Fruchel (gestorben 1192) die Plastik beider Portale San Vicentes sowie das Grabmal zu. Dagegen wendet sich Yarza Luaces (1987, S.277) und datiert San Vicente auf Ende des 12.Jhs./ Anfang des 13.Jhs., vgl. Kap.IV.

<sup>252</sup> So auch Goldschmidt 1937, S.261.

<sup>253</sup> Im Süden der Kirche öffnet sich ein zweites Portal (abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.206-209). Im linken Gewände des Südportals wird als großformatiges Relief die Verkündigung an Maria dargestellt. Die Figur des Erzengels und der Maria kommen dem im Westportal ausgeführten Stil nahe. Dem rechten Gewände sind ein König, eine kostbar gekleidete Frau (vgl. zu ihrer Kopfbedeckung Katalog I, GF3) und ein Heiliger eingestellt. Die Skulpturen sind ebenfalls als hohes Relief aber in einem anderen Stil als die Verkündigungsszene gearbeitet. Vier figürlich gestaltete Kapitelle vervollständigen den Skulpturenschmuck des Südportals. Außer den beiden Portalen besitzt San Vicente in dem Grabmal des hl. Vicente und seiner Schwestern im Innern der Kirche ein hervorragendes Beispiel kastilischer Sepulkralkunst des 12.Jhs. Vgl. zu dem Grab Goldschmidt 1936 und Vila da Vila 1991.

Figuren - und damit die flacheren und weniger ausgestalteten Skulpturen - kommen denen aus Sangüesa näher als die inneren. Bei diesen Paaren lösen sich die Arme und Hände kaum vom Körper und verbleiben innerhalb des durch den Säulenschaft vorgegebenen Rahmens - der Körper folgt der Röhrenform der Säule. Ihre Beine sind besonders lang. Die Falten sind hier noch stärker dem Körper verhaftet und umspielen diesen nicht frei, wie an den folgenden Figuren zu sehen.<sup>254</sup> Der Körper scheint zwischen zwei eng nebeneinander folgenden Vertikalen eingeeengt zu sein; ein Eindruck, der durch die Unbeweglichkeit des Kopfes bekräftigt wird; die Arme und Hände sind wie leblos an den Körper gepreßt. Das mittlere Paar zeigt dagegen schon eine größere Lebendigkeit und natürlichere Proportionen. Die Falten haben hier eine größere Plastizität und Beweglichkeit bekommen.<sup>255</sup>

Der Vorraum zur Cámara Santa der Kathedrale von Oviedo (Asturien), die sogenannte Capilla de San Miguel, ist mit einem in Europa wohl einmaligen Skulpturenprogramm ausgestaltet (Abb.330, 331).<sup>256</sup> Die drei Gurte, die das einfache Tonnengewölbe des Raumes stützen, werden beiderseits von je drei Doppelsäulen mit figürlichem Doppelsäulenkapitell getragen. Vor den Säulen stehen auf jeder Seite drei Apostelpaare, so daß sich ein komplettes Apostolado ergibt.

Die Apostel aus Oviedo verbindet mit den Figuren aus Sangüesa die besondere Gestrecktheit (1 : 5 bis 1 : 6,5). Sie sind sehr schlank und so schmal, daß sie seitlich kaum über den durch den Säulenschaft vorgegebenen Raum hinausragen. Sie teilen mit den Navarreser Säulenfiguren darüber hinaus die gerade Außenform ohne Rundungen, Ausbuchtungen oder Einschnürungen. Die Gestrecktheit und Überlängung der Figuren wird - wie in Sangüesa - unterstrichen, indem zwischen den Köpfen der Apostel und dem nach oben folgenden Kapitell ein Stück des Säulenschafts zu sehen ist, die Figuren also nicht direkt an das Kapitell anschließen. Im Gegensatz zu den Sangüesener Frauen und Männern, deren Arme fest an den Körper gepreßt in der Kleidung gefangen sind, sind die Arme und Hände der Apostel aus Oviedo in natürlicher Bewegung gezeigt, sie durchbrechen aber dennoch nicht den durch den Säulenschaft vorgegebenen schmalen Raum.

Die Säulen folgen im Unterschied zu den Säulen im Gewände Santa Marías paarweise so dicht aufeinander, daß sich in einigen Fällen die Körper der Apostel an den Seiten berühren.

<sup>254</sup> Vgl. Goldschmidt 1937, S.52: "(...) las vestiduras (...) están ceñidos al cuerpo sin que haya salientes que ahonden plásticamente las vestiduras."

<sup>255</sup> Goldschmidt (1937, S.264) führt die Unterschiede auf die stilistische Weiterentwicklung desselben Meisters zurück und nicht auf eine andere Hand. Er sieht drei Entwicklungsstufen von den äußeren Apostelpaaren zu den mittleren und schließlich zu den beiden Aposteln an der Türinnenseite.

<sup>256</sup> Es gibt angesichts der besonderen Qualität und dem allgemeinen Bekanntheitsgrad erstaunlich wenig Literatur zu den Skulpturen der Cámara Santa, die zwar in kaum einem Überblickswerk über die Bauplastik Europas des 12.Jhs. fehlen, in den aufgeführten Arbeiten aber nur kurz behandelt werden. Porter 1923, Bd.1, S.261ff.; Mayer 1926; Gómez Moreno 1934 Oviedo; Gudiol/ Gaya 1948 (*Ars Hispaniae*, Bd.5), S.332ff.; Durliat 1962 *Hispania*, S.332-335; Pita Andrade 1955 *Maestros*; Viñayo González 1979 (*Zodiaque*, Bd.5); Yarza Luaces 1987, S.281; Palol/ Hirmer 1991, S.119, 177.

Die Apostelpaare Oviedos sind in Beziehung zueinander gesetzt, indem sie die Köpfe einander zuwenden, ohne jedoch den Körper zu drehen. Ein Apostel hat den Kopf sogar weit in den Nacken gelegt, um seinem größeren Begleiter in die Augen schauen zu können.

In der Ausarbeitung der Kleidung und der Köpfe unterscheiden sich die beiden Figurenkomplexe trotz aller aufgeführten Gemeinsamkeiten grundlegend. Die Umhänge und Gewänder sind in Oviedo stimmig gestaltet, die Falten nicht nur durch Kerben und Rillen in die Figur gemeißelt, sondern als Masse ausmodelliert.<sup>257</sup> Die Apostel können in den Stoff greifen, und der Stein scheint stellenweise tatsächlich die Weichheit des dargestellten Stoffes anzunehmen. Bei einigen Figuren, etwa dem Paulus, steigert sich die Virtuosität der Darstellung so weit, daß dicke "Stoffbahnen" über die Arme gelegt und darüber geführt werden. Die enorme Kunstfertigkeit und die souveräne Art der Bearbeitung des Steins, die nichts mit der zeichnerischen Auffassung der Sangüesaner Figuren gemein hat, wird besonders an Details deutlich, wie z.B. dem Kreuzstab des hl. Jakobus, um den sich ein Pergamentband windet.

Die Köpfe der Apostel unterscheiden sich mit ihren vollen Gesichtern, den langen, geraden Nasen und den dick aufgesetzten, gerollten und sogar als Bart geflochtenen Haarsträhnen, die in sich gerillt sind, ebenfalls grundlegend von den Köpfen der Gewändefiguren Sangüesas.<sup>258</sup>

Die Apostel aus Oviedo stehen mit natürlich proportionierten nackten Füßen fest auf "Sockeln", die aus Blättern, Tieren, Mischwesen bzw. zwei nackten Menschen gebildet werden. Sie stehen fest und sicher, obwohl die Füße sich dem "Sockel" folgend, stark nach unten beugen, und kleben nicht, ohne das Gewicht des Körpers tragen zu können, auf den Blättern wie in Sangüesa gesehen.

Die mehrfach postulierte Beziehung zwischen den Gewändefiguren von Sangüesa, den Portalfiguren von Avila und den Aposteln aus Oviedo muß nach dem Vergleich also auf eine Ähnlichkeit des Typus der schlanken Säulenfigur mit besonderer Überlängung reduziert werden.

---

<sup>257</sup> Bei einigen Apostelpaaren ist diese Bearbeitung stärker zurückgenommen (z.B. bei Thomas und Bartholomäus) als bei anderen (z.B. Petrus und Paulus), so daß - obwohl die Kapitelle wie die Säulenfiguren eine stilistische Einheit bilden - feine Unterschiede auszumachen sind. Die Figuren des Thomas und des Bartholomäus halten sich streng an den durch den Säulenschaft vorgegebenen Raum, wogegen die Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus mit ihren weiten Umhängen und den breiteren Oberkörpern ein wenig über den Säulenschaft hinausreichen.

<sup>258</sup> Die ausgefeilte Bearbeitung der Gewänder kontrastiert mit den vergleichsweise einfachen, ausdruckslosen Gesichtern. Jedoch ist hier die Verwendung der Farbe zu berücksichtigen, die den Eindruck verändert. Die Augenbrauen und Augen sind mit schwarzen Strichen markiert, die Wangen rosa bemalt.

## 2.3 Die Sangüesaner Gewändefiguren und die erhaltenen Säulenfiguren in Spanien - Versuch einer Einordnung

Neben der vorgestellten Gruppe von Säulenfiguren (Uncastillo, Sos, Segovia, Carracedo, Avila, Oviedo), die in mehr oder weniger direkter Beziehung zu Sangüesa stehen, gibt es in Spanien eine Gruppe von Gewändefiguren, die andere Charakteristika aufweisen, ein anderes Verständnis der Figur am Gewände zeigen. Mittelpunkt und Hauptwerk dieser Gruppe sind die Gewändefiguren des **Pórtico de la Gloria** der Kathedrale von Santiago de Compostela. Im Vergleich der Gewändefiguren Sangüesas mit den Säulenfiguren des Pórtico - repräsentativ für diese zwei verschiedenen Ausprägungen des Typus Säulenfigur - soll versucht werden, die Charakteristika der letztgenannten Gruppe zu verdeutlichen.

### 2.3.a Die Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (Galicien) und die Sangüesaner Gewändefiguren

Im Jahre 1188 wird im äußersten Westen der iberischen Halbinsel, in Santiago de Compostela, die größte und wohl berühmteste Portalanlage Spaniens dieser Zeit und vermutlich das skulpturale Hauptwerk der Spätromanik überhaupt abgeschlossen: der Pórtico de la Gloria (Abb.332, 333).<sup>259</sup> Als Endpunkt des Pilgerwegs, des Camino de Santiago, und Ziel der Wallfahrt kam der Kathedrale von Santiago de Compostela von Anfang an eine besondere Bedeutung zu, die ihren würdigen Ausdruck in der großen Westportalanlage fand.<sup>260</sup>

Der Pórtico de la Gloria erhebt sich über einer kryptaähnlichen Unterkirche, die nur mit ihrem Apsidialteil unter dem westlichsten Langhausjoch der Kathedrale liegt, im übrigen diesem westwärts vorgelagert ist.<sup>261</sup> Die ursprüngliche Außenfassade des Pórtico ist zerstört. Im 18.Jh. wurde eine Schauwand vorgeblendet, so daß die Bauplastik geschützt und die gesamte Anlage in einem hervorragenden Zustand erhalten ist. Sowohl der Name des leitenden Bildhauers als auch das Entstehungsdatum sind durch eine Inschrift im Türsturz überliefert: Der Schlußstein im Bogen des Mittelportals bezeugt das Jahr 1188 als das Jahr der Fertigstellung. Ein gewisser Meister Mateo leitete die Arbeiten.<sup>262</sup>

<sup>259</sup> Von der umfangreichen Literatur zu dem Pórtico de la Gloria seien nur einige wichtige Einzeluntersuchungen genannt: Roulin 1895; Buschbeck 1919; Pita Andrade 1952; Castillo 1954; Stokstad 1957; Gaillard 1957; Silva/ Barreiro Fernández 1965; Otero Tuñéz 1965; Mellini 1967; López Ferreiro 1975; Ward 1978; Moralejo Alvarez 1985 Porche. 1988 wurde zum 800jährigen Jubiläum der Fertigstellung der Portalanlage ein internationales Symposium abgehalten (vgl. Bredekamp 1988 und Williams 1989), dessen Akten 1992 veröffentlicht wurden, s. die Beiträge von Sauerländer, d'Emilio, Stokstad, Lacoste, Gandolfo, Zarnecki, Klein, Mariño und Caamaño Martínez.

<sup>260</sup> Vgl. Kap.VI.3.

<sup>261</sup> Vgl. Palol/ Hirmer 1991, S.122.

<sup>262</sup> "ANNO AB INCARNATIONE DOMINI M C LXXX VIII ERA ICCXX VI DIE K(A)I APRILIS SUPER LIMMINARIA PRINCIPALIU PORTALIU ECCLESIAE BEATI JACOBI SUNT COLLOCATA PER MAGISTRUM MATHAEUM QUI A FUNDAMENTIS IPSORUM PORTALIU GESSIT MAGISTERIU." nach Palol/ Hirmer 1991, S.178.

1157 wurde der Westteil der Kathedrale begonnen, 1168 der Bau unter die Oberaufsicht des Mateo gestellt und 1188 der Pórtico abgeschlossen.

Die gewaltige Westportalanlage umfaßt drei Portale, die sich zu den drei Schiffen des Langhauses öffnen und gänzlich mit Skulpturen belegt sind (Schaubild 8). Am Gewände sowie an der gegenüberliegenden Ausgangswand (!) stehen insgesamt 22 großformatige Säulenfiguren, die Apostel und Propheten sowie zwei Frauen darstellen.<sup>263</sup> Sie schließen nach oben mit einem Kapitelfries ab und stehen auf Sockeln, die von Bestien belegt sind. Die Gewändekapitelle werden von verschiedenen Vogel-Mischwesen besiedelt, die sich in einem Rankengewirr verfangen haben. Im Tympanon des zentralen Portals thront Christus. Der Gottessohn wird von den vier Evangelisten umgeben, die schreibend zusammen mit ihren Symbolen gezeigt werden, hat die offenen Handflächen mit den Wundmalen ausgestreckt und zeigt die Seitenwunde (Abb.332). Rechts und links des Gottessohnes stehen Engel, die die Arma Christi präsentieren,<sup>264</sup> dahinter haben sich Scharen von Seligen versammelt. Auf dem Archivoltengewölbe residieren die 24 Ältesten, Musikinstrumente und Fiolen in ihren Händen. Am Trumeaupfeiler - traditionell Christus vorbehalten - sitzt der Kirchenpatron, der hl. Jakobus, spanisch Santiago. Das Trumeaukapitell zeigt die Versuchung Christi. Der Säulenschaft ist unterhalb des hl. Jakobus mit einer Darstellung der Wurzel Jesse ausgestaltet, die in einem Kapitell mit einer Trinitätsdarstellung sowie vier Engeln mit Weihrauchfässern endet. An der Rückseite des Trumeaupfeilers kniet ein bartloser junger Mann, eine Hand auf der Brust, die andere hält eine Schriftrolle.<sup>265</sup>

Die Archivolten der Seitenportale, die keine Tympana besitzen, sind aus je zwei breiten, figürlich belegten und einer schmalen äußeren Archivolte gebildet. Das Südportal zeigt longitudinal angeordnet, in der linken Hälfte Engel, die beschützend kleine Seelen tragen, und in der rechten Hälfte Teufel, die ihre Opfer an Stricken gebunden, mit sich schleppen und auf die unterschiedlichsten Arten quälen (Abb.335).<sup>266</sup> Den schmalen äußeren Bogen bevölkern ebenfalls Höllenwesen und Engel.<sup>267</sup> Im Scheitelpunkt befinden sich die Büsten zweier Männer mit Schriftbändern, die als Christus und der Erzengel Michael interpretiert werden.

Elf bekrönte Männer mit Spruchbändern belegen die innere Archivolte des **Nordportals**. In der äußeren Archivolte begleiten sie zehn ebensolcher Bekrönte. Zwei nackte bärtige Männer mit Büchern in den Händen werden im Scheitelpunkt dargestellt (Abb.334).<sup>268</sup> Zwischen der großen Hauptportalarchivolte und den Seitenportalarchivolten sind vermittelnd je zwei Engel mit den Seelen der Verstorbenen in den Händen plziert. In den Ecken zwischen den

<sup>263</sup> Nur die beiden inneren Gewändefiguren des zentralen Portals - rechts und links der Türöffnung - sind nicht als Säulenfiguren, sondern als besonders hohes Relief gearbeitet (s. eine ähnliche Unterscheidung der Skulpturen am Gewände in hohe Reliefs innen und Säulenfiguren außen am Westportal von San Vicente in Avila, Abb.329, Kap.II.2.2.e).

<sup>264</sup> Die Engel halten die Geißelsäule, das Kreuz, die Dornenkrone, Nägel, Lanze und einen Krug, der im Zusammenhang mit den Arma Christi meist für die Handwaschung des Pilatus steht. LCI 1994, Bd.1, Sp.183ff.

<sup>265</sup> Die Skulptur wird von einigen als Darstellung des Maestro Mateo bezeichnet, obwohl es keinen Hinweis auf eine derartige Interpretation gibt.

<sup>266</sup> Vgl. zum ikonographischen Programm der Gesamtanlage die Ausführungen im Kap.VI.3. Eine detaillierte Beschreibung und Deutung der Einzelskulpturen gibt Ward 1978.

<sup>267</sup> Laut Ward (1978, S.116) sind Tugenden und Laster gemeint.

<sup>268</sup> Zur unterschiedlichen Archivoltengestaltung an spanischen Kirchen vgl. Kap.III.5., S.180. Die Archivoltenskulpturen konnten im Zusammenhang mit dem Gesamtprogramm noch nicht überzeugend interpretiert werden. Eventuell soll hier das Paradies dem Gericht bzw. der Hölle des Südportals gegenübergestellt werden.

Seitenportalarchivolten und der Nord- sowie Südwand sind je ein großer posauneblasender Engel angebracht sowie mehrere sechsflügelige Seraphime und Cherubime. Ein figürliches Kapitell, auf dem drastisch die Höllenstrafen illustriert werden,<sup>269</sup> sowie eine Säule, die die Opferung des Isaak zeigt, vervollständigen das Programm.

Die 22 Säulenfiguren aus Santiago de Compostela besitzen schon allein aufgrund ihrer Zahl eine Präsenz, die nicht mit derjenigen der fünf bzw. sechs Gewändefiguren aus Sangüesa verglichen werden kann (Abb.336, 337). Aber auch, wenn man beispielsweise drei der galicischen Gewändefiguren herausgreift, verlieren diese nichts an ihrer selbstbewußten Körperlichkeit. Die Figuren treten mit einer Lebendigkeit und natürlichen Präsenz auf, wie bei keiner der bisher vorgestellten Skulpturen gesehen. Alle Teile der galicischen Apostel und Propheten, vom Kopf bis zu den Füßen, sind ausgestaltet, die schneckenartigen Locken des Daniel (SantGF9, Abb.339) ebenso wie der lange Bart des Jeremias (SantGF8). Auch die Kleidungsstücke sind in allen Partien ausmodelliert. Der Bildhauer scheint mit den in den Stein gearbeiteten Stoffbäuschen und Stoffbahnen zu spielen. So hat z.B. Jakobus (SantGF14) eine dicke Stoffbahn unter den rechten Arm geklemmt, und Paulus (SantGF13) greift die Stoffmasse mit der Linken, um damit seine Hand, die ein Buch hält, zu verhüllen.

Eine Erklärung für diesen Eindruck von selbstbewußter Körperlichkeit bietet - wie bereits in Chartres gesehen - auch hier wieder das feste Standmotiv. Die Apostel stehen mit natürlich proportionierten, seitlich ausgestellten Füßen fest auf ihren Sockeln. Durch eine Verlagerung auf Stand- und Spielbein in einer fast tänzerischen Bewegung wird bei einigen Figuren diese Standfestigkeit in Frage gestellt und dennoch verlieren sie nichts an ihrer Sicherheit (z.B. Paulus SantGF13, Abb.341). Die tektonische Einbindung zwischen Kapitell und Sockel gibt ihnen zusätzlich Halt. Diese Figuren könnten - im Gegensatz zu den Sangüesaner Marien und Aposteln, die ihres Säulenschafts beraubt, nach vorn kippen würden - auch ohne den Schaft stehen, mit dem sie - fast vergißt man es aufgrund der zur Vollplastizität strebenden Körperlichkeit - auf ganzer Länge am Rücken verhaftet sind.

Die Körper sind im Vergleich zum Säulenschaft viel breiter als diejenigen in Sangüesa, die seitlich kaum über den Schaft hinausgehen. Die Apostel und Propheten sind außerdem so dicht aneinander gerückt, daß sie sich seitlich gegenseitig Halt geben. Durch die einander zugewandten Köpfe und eine ausgeprägte Mimik, die erwarten läßt, daß die Figuren jeden Moment zu sprechen beginnen, nehmen sie untereinander (und scheinbar auch mit dem Betrachter) Kontakt auf. Ihre Gesichter sind individuell gestaltet und zeigen auf eine fast übertriebene Art unterschiedliche Gefühlsregungen. Das sympathische Gesicht des jugendlichen Daniel mit dem berühmten geheimnisvollen Lächeln (SantGF9, Abb.339) und direkt daneben das zerfurchte, in tiefe Falten gelegte Gesicht des Propheten Jesaja (SantGF10) mit seiner markanten Nase geben einen Eindruck von dem breiten Spektrum der

<sup>269</sup> Vgl. die Interpretation dieses Kapitells durch Mariño 1992.

hier gearbeiteten Gesichtsausdrücke.<sup>270</sup> Ihre Haare und Bärte sind ebenfalls individuell gezeichnet. Die Lockenköpfe des Petrus (SantGF12) und des Johannes (SantGF15) setzen sich aus dicken, abstehenden Lockenbergen zusammen, die Löckchen des Daniel (SantGF9, Abb.339) sind dagegen flacher gehalten. Wellenförmig gerillte Haarwülste bilden die Haare des Jakobus.

In den freien, von der Kleidung unbehinderten Arm- und Beinbewegungen wird der Eindruck von ungewohnt theatralisch überzogenen Gemütszuständen noch verstärkt.<sup>271</sup> Die Armbewegungen bestimmen den Stofffall, nicht umgekehrt, wie in Sangüesa gesehen. Die Handbewegungen lassen an rhetorische Hilfsmittel denken. Petrus weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den ihm verliehenen Schlüssel (Abb.336), Daniel und Jesaja führen mit gespreizter Bewegung und unnatürlich verdrehten Fingern ihre Schriftrollen vor (Abb.339).

Die Sangüesaner Figuren sind in all dem viel verhaltener. Allein im Gesicht der Maria Jacobi (GF3, Abb.265) ist vorsichtig ein Lächeln angedeutet. Den Gesichtern des Petrus und Paulus (GF4, GF5) fehlt jegliche Mimik. Und auch die Arme sind jeder Bewegungs- und damit jeder Ausdrucksmöglichkeit beraubt, indem sie fest an den Körper gepreßt sind.

Die Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria geben also eine ganz andere Auffassung von der Skulptur an der Säule wieder als die Gewändefiguren Sangüesas und mit ihnen verwandte Werke.

### **2.3.b Nachfolgewerke des Pórtico de la Gloria in Galicien und Kastilien:**

#### **Orense - Benavente - Estella**

Die Vermutung liegt nahe, daß der bereits zu seiner Entstehungszeit berühmte Pórtico de la Gloria die Bauplastik nicht nur Galiciens, sondern weiter Teile Spaniens nachhaltig beeinflusst hat. Sowohl der Stil der Pórtico-Skulpturen als auch die gesamte Konzeption der Anlage wurden bis ins 15.Jh. rezipiert und z.T. sogar wörtlich übernommen (Anhang VI.6). Neben der künstlerischen Leistung spielte dabei sicher auch die religiöse Bedeutung der Kathedrale als Ziel der Wallfahrt eine Rolle.

<sup>270</sup> Die noch deutlich zu erkennende farbige Fassung aus dem 17.Jh. betont die Gesichtszüge, nimmt gleichzeitig aber etwas von der Subtilität der Mimik. Der ausgesprochen bewegte Gesichtsausdruck der galicischen Apostel und Propheten wird im Vergleich mit den ebenmäßigen, ruhigen Gesichtern der Könige und Königinnen aus Chartres besonders deutlich. Bredekamp (1989/90, S.334) charakterisiert die Apostel des Pórtico im Unterschied zu den Chartreser Figuren als "kraftvoller, von unerhörter Leiblichkeit und Vitalität". Bredekamp verweist als eine Erklärung der Mimik auf die Funktion der galicischen Skulpturen, die die Blicke der Pilger auf sich lenken sollten. Auch im Vergleich zu den Sangüesaner Figuren treten die Apostel aus Santiago de Compostela vitaler, massiver und leiblicher auf.

<sup>271</sup> Die gesamte Anlage - die zweiläufige Treppe, die zu dem Westportal führt, sowie die Figuren auf der gegenüberliegenden Ausgangswand - legt die Assoziation einer Theaterinszenierung nahe.



Einige wenige Beispiele sollen genügen, um den Einfluß speziell der Gewändefiguren des Pórtico auf Nachfolgewerke zu illustrieren.<sup>272</sup>

Nur wenige Kilometer südlich von Santiago de Compostela führt die **Kathedrale San Martín von Orense** an ihrem Westportal, dem Pórtico del Paraíso, eine getreue Kopie des Pórtico de la Gloria vor (Abb.341).<sup>273</sup> Auch an dem Nord- und Südportal der Orenser Kathedrale werden Elemente des Pórtico zitiert. So stehen die beiden Säulenfiguren des Nordportals ebenfalls in direkter Beziehung zu den Gewändefiguren des Maestro Mateo aus Santiago. Obwohl die Anlage weitgehend wörtlich kopiert ist, unterscheidet sich die Auffassung der Figuren doch voneinander. In Orense sind die Apostel und Propheten beispielsweise strikt frontal gegeben, ohne jeden Bezug zueinander. Ihnen fehlt außerdem die Lebendigkeit der Skulpturen aus Santiago.<sup>274</sup>

Das Südportal von **San Juan del Mercado** in **Benavente** (Zamora) mit seinen insgesamt sechs Gewändefiguren, darunter Moses, David und Johannes der Täufer (Abb.343), sei als Beispiel dafür angeführt, daß die Gewändefiguren von Santiago de Compostela auch die Bauplastik Kastiliens beeinflußt haben.<sup>275</sup> Die gedrungenen, stämmig wirkenden Gewändefiguren aus Benavente haben nichts mit den schlanken, überlangen Säulenfiguren aus Sangüesa und den anderen französischen Nachfolgewerken zu tun (Segovia, Carracedo),

<sup>272</sup> Eine Analyse und damit die genaue Definition der Beziehungen, kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden, insofern mag das hier Ausgeführte als Anhaltspunkt für weitere Forschungen dienen. Trotz der umfangreichen Literatur zu den unterschiedlichsten Aspekten der Bauplastik des Pórtico fehlt m. W. bislang eine Untersuchung, die den Einfluß speziell der Gewändefiguren aus Santiago de Compostela auf nachfolgende Skulpturenkomplexe (Säulenfiguren) aufzeigen bzw. deren Beziehungen diskutieren würde, vgl. Caamaño Martínez 1992, Real 1992 und Gandolfo 1992.

<sup>273</sup> Das Tympanon wurde während späterer Umgestaltungen teilweise beseitigt, so daß nur noch die 24 Ältesten auf dem Archivoltenwulst erhalten sind. Pita Andrade (1954) stellt die Bauplastik der Kathedrale von Orense im Detail vor und bildet alle Skulpturen ab; vgl. außerdem Chamoso/ González/ Regal 1979, Zodiaque, Bd.2, S.489-490. Welcher Art die Beziehung zwischen dem Pórtico und dem Westportal der Kathedrale von Orense ist, wird in der Literatur unterschiedlich beurteilt. Entgegen der Meinung einiger Autoren sind die Skulpturen von Orense sicher nicht Meister Mateo selbst zuzuschreiben.

Es sind keine Quellen vorhanden, die eine sichere Datierung des Orenser Westportals erlaubten. Der Altar wurde 1194 geweiht und die Kirche unter Bischof Lorenzo (Pontifikat bis 1248) beendet. Chamoso/ González/ Regal (1979, Zodiaque, Bd.2, S.489) datieren das Westportal, das vermutlich unter Bischof Lorenzo entstand, entsprechend auf um 1248.

<sup>274</sup> Katzenellenbogen (1964, S.164) beschreibt die Unterschiede. An dem Pórtico del Paraíso von Orense ist, so Katzenellenbogen, die innere und äußere Intensität der Figuren durch eine neue Ruhe ersetzt worden. "Sie haben an Eigenleben verloren und an stabilisierender Vertikalität gewonnen. Die Gesten sind ruhig und zentralisiert. Die Hände erscheinen in der gleichen Höhe. Dramatisierende Gegensätze sind also verschwunden und die Einheit des gesamten Figurenschmucks ist betont." Ähnlich auch Pita Andrade 1954, S.161: "(...) su factura acredita una intencionada réplica del estilo del Maestro Mateo (...) carece el maestro orensano de la genialidad del de Compostela, no consigue, ni siquiera de modo aproximado, el alto grado de naturalismo alcanzado en el pórtico jacobeo."

<sup>275</sup> Im Tympanon von San Juan del Mercado wird die Anbetung der Könige dargestellt. In den Archivolten sind der Traum der Könige und die Könige vor Herodes thematisiert. Ein Stierkopf und ein Engel, der auf ein Buch zeigt, vervollständigen als Konsolfiguren das Ensemble. Auf dem Buch sind der Name "Mateus" und die ersten Wörter des Evangeliums zu lesen.

Vgl. zu San Juan del Mercado, Benavente: Ciria Vinet 1902; Gomez Moreno 1927, Bd.1, (C.M.E. Zamora), S.265-267; ders. 1928, S.179 ff.; Porter 1928, Bd.2, S.136; Almoina 1935; Viñayó González 1979, Zodiaque, Bd.5, S.444-445; Yarza 1987, S.262, 276. Der Baubeginn der Kirche wird einer Inschrift zufolge auf nach 1182 angesetzt. Die Portalplastik ist aufgrund ihrer stilistischen Abhängigkeit jedoch vermutlich mindestens einige Jahre später, etwa in die 90er Jahre zu datieren.

sondern stehen in einer anderen Entwicklungslinie, die von den Gewändefiguren des Pórtico ausgeht.

In diesem Zusammenhang ist eine Skulpturengruppe heranzuziehen, die man zunächst vermutlich nicht in eine Untersuchung der spanischen Säulenfiguren aufnehmen würde: Es sind die acht Apostel, die an dem Westportal von **San Miguel in Estella** (Abb.634) links und rechts der Archivolten spolienhaft eingelassen worden sind (EsLZ1-EsLZ4, EsRZ2-EsRZ5, Schaubild 9, Abb.344). Jeweils die beiden äußeren und die beiden inneren Skulpturen der Vierergruppe sind als Säulenfiguren gearbeitet und mit ihrem Rücken dem Säulenschaft verhaftet (Abb.345).<sup>276</sup> Die übrigen werden als prominente Reliefs gebildet, obwohl sie ebenfalls auf einem abgerundeten Sockel stehen, der eine Säule suggeriert. Die Figuren links und rechts außen (EsLZ1, EsRZ5) werden von je einem figürlich ausgestalteten Kapitell bekrönt (EsLZ6, EsRZ8), auf dem ein Bogen ansetzt, der die vier Figuren überspannt und mit einer Art Tympanon und zwei kleinen rechteckigen Reliefs gefüllt wird (EsLZ7-10, EsRZ6-10).<sup>277</sup> Zwischen den beiden inneren Säulenfiguren (EsLZ4, EsRZ2) und dem breit gespannten Archivoltenbogen des eigentlichen Portalkörpers sind zwei mehrfigurige Skulpturen eingelassen, die vermutlich ursprünglich als Kapitelle konzipiert waren (EsLZ5, EsRZ1).

Die acht Apostel aus Estella kommen den Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria sowohl im Gesichtsschnitt mit ihren vollen Wangen und den hervorstehenden Augäpfeln, als auch in der Haar- und Bartgestaltung mit den Löckchenbergen und den gerillten Haarwülsten, der röhrenförmigen Körperauffassung und der Gewandbehandlung so nahe, daß ein genauerer Vergleich notwendig erscheint. Auch, wenn die Apostel aus Estella nicht die gleiche Ausdruckskraft haben wie ihr galicisches Pendant, stehen sie in derselben Entwicklungslinie und haben nichts mit den Sangüesaner Gewändefiguren gemein.<sup>278</sup>

<sup>276</sup> Zu San Miguel, Estella, vgl. die Arbeiten von: Lindemann 1955; Crozet 1964, S.323-328; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.155ff.; Favreau 1975; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.331-336; García Gainza u.a. (C.M.N., Bd.2,1) 1982, S.481-487; Yarza Luaces 1981, S.25; Lacoste 1982; Martínez de Aguirre Aldaz 1984 Portada; ders. 1984 Originalidad; Melero Moneo 1992 Navarra, S.24-31; dies. 1994 Mujer. Vgl. zum Aufbau der gesamten Fassade San Miguels und den Einzelskulpturen Kap.VI.2., S.205.

<sup>277</sup> Die acht Apostelfiguren, die sich in Größe und Ausführung entsprechen, sind in einem Abstand zueinander als Einzelskulpturen spolienhaft in der Fassade versetzt, so daß Überlegungen zu dem ursprünglichen Aussehen der Fassade angestellt werden müßten. Zumindest zwei Rekonstruktionsmöglichkeiten sind denkbar. Die insgesamt vier Säulenfiguren könnten sich ursprünglich am Gewände einer Fassade San Miguels befunden haben. So geht Lindemann (1955, S.264, 275) von einem viergestuften Portal aus, für dessen Gewände die acht Apostel als Säulenfiguren konzipiert gewesen seien. Lindemann bezeichnet die als Relief gearbeiteten Apostel als "unvollendete Säulenfiguren", die gleichwertig mit den anderen Säulenfiguren seien und sich noch "von der Bosse lösen" könnten. Da sie unvollendet geblieben sind, habe man sie nicht im Gewände aufgestellt, sondern in den Zwickeln angebracht. Ebenfalls denkbar wäre eine Versetzung der Skulpturen als Fries zu einem Apostolado, wie es aus Sangüesa oder aus Carrión de los Condes bekannt ist (so Lacoste 1982, nach Melero Moneo 1992 Navarra, S.26). Eine Rekonstruktion als Fries würde jedoch die unterschiedliche Ausarbeitung als Relief und als Säulenfigur nicht erklären.

<sup>278</sup> Gerade in der Gegenüberstellung der Apostel aus Estella mit den Gewändefiguren Sangüesas wird der Unterschied zu diesen und die Nähe zu den Aposteln des Pórtico deutlich. Somit ist Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.155), die eine Abhängigkeit der Apostel Estellas von den Gewändefiguren Sangüesas sehen zu können glauben, zu widersprechen, wie dies schon Azcárate getan hat. Azcárate (1976, S.149) merkt zu dem Stil der Apostel Estellas an: "(...) su estilo no guarda ninguna relación con el arte del

Zum Schluß sei auf zwei Skulpturenkomplexe verwiesen, die für eine sehr späte Rezeption der Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria stehen. In Santiago de Compostela selbst sind die Skulpturen des Hauptportals des **Colegio de San Jerónimo**, eines der vier den Kathedralplatz einfassenden Gebäude, zu erwähnen, die in der Nachfolge des im Pórtico formulierten Stils entstanden sind (Abb.342).<sup>279</sup> Und auch die Gewändefiguren von **San Martín in Noya** sind ohne die Vorgabe der Pórtico Skulpturen nicht denkbar.<sup>280</sup>

Nach dem Vergleich zahlreicher Säulenfiguren der iberischen Halbinsel zeichnet sich folgendes Bild. Die in Spanien erhaltenen Gewände- und Säulenfiguren lassen sich in zwei Gruppen teilen: (1) in die Skulpturen, die eine klare Beeinflussung durch französische Gewändefiguren mit dem Zentrum des Königsportals von Chartres zeigen (Sangüesa, Uncastillo, Sos, Segovia, Carracedo, Avila, Oviedo) und (2) in diejenigen, die eine sich davon unterscheidende Auffassung von Skulptur vermitteln und sich an den Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria orientieren (Anhang VI.6).

Darüber hinaus gibt es in Spanien noch verschiedene bislang weitgehend unbekannte und in ihrer Gesamtheit noch nicht analysierte Säulen- und Gewändefiguren.

In San Martín, **Fuentidueña** (Segovia, heute The Cloisters, New York) sind zwei Säulenfiguren im Innern der Apsis platziert, die den hl. Martin und eine Verkündigungsszene darstellen (Abb.346, 347).<sup>281</sup> Im Gewände der kleinen Kirche von **San Gil de Luna** (Aragón) ist von den ursprünglich zwei bis vier Gewändefiguren noch eine Säulenfigur erhalten.<sup>282</sup> Nur wenigen bekannt ist die an einer Säule im Gewände gearbeitete Verkündigungsszene aus **San Juan de Laguarda**.<sup>283</sup> In **Lasarte** (Avala) sind die Säulenfiguren an das Gewände der Fenster gewandert (Abb.348).<sup>284</sup> Jakobus sowie ein anderer Heiliger werden in Santa Marta, **Tera** (Zamora), als Säulenfiguren am Portal gezeigt.<sup>285</sup>

Die immer wieder aufgestellte Behauptung, die Gewändefigur sei ein auf Frankreich begrenztes Phänomen und die "französische Erfindung" der Gewändefiguren habe außerhalb Frankreichs keine Verbreitung erfahren,<sup>286</sup> ist angesichts der genannten spanischen Beispiele so

Maestro Leodegarius, no existe sometimiento al marco ni ofrece la estilización característica de la estatua columna."

<sup>279</sup> Die Skulpturen des Portals - sechs als hohes Relief im Gewände gearbeitete, großformatige Figuren, das Tympanon sowie elf auf dem Archivoltenwulst radial angeordnete Einzelfiguren - stammen aus dem 13.Jh. Das Portal wurde in ein nachfolgendes Gebäude aus dem 16.Jh. eingefügt.

<sup>280</sup> Sie sind in das 15.Jh. zu datieren. Caamaño Martínez (1992) führt diese Bezüge in seinem Artikel über die "Pervivencia y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego" aus.

<sup>281</sup> Zu San Martín, Fuentidueña vgl. Porter 1928, Bd.2, Abb.146; Gaya Nuño 1961 Monumentos, S.149-150; Freeman 1960/61; Gómez-Moreno 1960/61 (alle Skulpturen abgebildet); Rorimer 1960/61; Salet 1962; Crozet 1969, Abb.11; Simon 1984, S.145-149. Zu dem vermutlich auf Spanien begrenzten Phänomen von Säulenfiguren im Innern der Apsiden vgl. Kap.II.7., S.162.

<sup>282</sup> Vgl. Porter 1928, Bd.2, S.147b und García Lloret 1995/96.

<sup>283</sup> Vgl. Valdez del Alamo 1990 Silos, Abb.19.

<sup>284</sup> Vgl. Durliat 1962 Hispania, Abb.142.

<sup>285</sup> Lojendio/ Rodríguez 1978 (Zodiaque, Bd.1), Abb.139.

<sup>286</sup> Zarnecki/ von Eun 1969 (Propyläen, Bd.5), S.232: "Die neuen Entwicklungen in der Ile-de-France, Ansätze zu einem Stil, aus dem schließlich die gotische Skulptur hervorging, wirkten sich auf die

uneingeschränkt sicher nicht zutreffend. Es gab durchaus eine Rezeption des Figurenportals in Spanien, wenn auch die Bedingungen dieser Rezeption noch nicht geklärt sind und neben den Portalen der Ile-de-France auch andere Einflußsphären untersucht werden müssen.<sup>287</sup>

### 2.3.c Überlegungen zur Herkunft und Genese der spanischen Gewändefiguren aus spanischen Traditionen

Die Herkunft und Genese dieser besonderen Skulpturenart, die die Gewände- bzw. Säulenfigur darstellt, ist trotz der umfangreichen Literatur zu diesem Thema bis heute nicht geklärt.<sup>288</sup> Die Frage nach der Herkunft der "estatua columna" in Spanien kann hier nicht erschöpfend beantwortet werden. Es kann vielmehr nur versucht werden, durch die bessere Kenntnis der spanischen Skulptur, die Frankreichfixierung auch in diesem Punkt zu korrigieren bzw. aufzubrechen. Es sollen die weitgehend nicht bekannten möglichen spanischen Vorformen des Typus der spanischen Säulenfiguren aufgezeigt werden, der keine direkten Bezüge zu französischen Gewändefiguren der Ile-de-France hat. Damit wird die in der Literatur immer wiederkehrende These einer innerspanischen Entwicklung, aus dem Nichts, ohne Fremdeinflüsse allein aus spanischen Wurzeln berührt.<sup>289</sup>

---

romanische Skulptur in anderen Gebieten nicht aus." Alle vorhandenen Gegenbeispiele, die Zarnecki erwähnt und zu denen er auch Sangüesa, Avallon und Uncastillo zählt, tut er als "Ausnahmeerscheinungen, die sich ganz in den romanisch angelegten Architekturzusammenhang einordnen" ab. Die erhaltenen Beispiele von Säulenfiguren in England (s.u.) reduziert Zarnecki auf gelegentliche Nachahmungen individueller Motive aus dieser Region Frankreichs, die jedoch von den Meistern nicht voll verstanden und in rein romanische Dekorationsschemata eingefügt wurden (Zarnecki 1992 Studies, S.316 und ders. 1963, S.152). Auch Sauerländer (1970, S.46) bezeichnet Sangüesa (und Rochester, s.u.) als "(...) seltene Ausnahmefälle einer Rezeption dieses Portaltypus außerhalb Frankreichs". Sauerländer korrigiert diese Äußerung jedoch später (Sauerländer 1994, Anm.23) und vermutet, daß es gerade in Italien noch eine Reihe unpublizierter Beispiele gibt (u.a. die Säulenfiguren an der Zwerggalerie des Domes von Piacenza). Sie wären dem bisher gezeichneten Bild hinzuzufügen bzw. dieses müßte eventuell entsprechend korrigiert werden. Als Beispiele englischer Säulenfiguren sind zu erwähnen: Lincoln, Rochester (Zarnecki 1963; Stoll/ Roubier 1966, Abb.18; Gardner 1951, Abb.139), Colchester (Zarnecki 1963; ders. 1992 Studies), York, Dover (Zarnecki 1992 Studies) und Minster-in-Sheppey (Zarnecki 1972). Die zwei nicht mehr erhaltenen Säulenfiguren der Kathedrale von Lincoln (1145) sind vielleicht sogar das früheste Beispiel dieser Skulpturenform außerhalb Frankreichs. Für Beispiele aus Deutschland, der Schweiz und dem Elsaß vgl. Budde 1979; Busch/ Lohse 1961, S.23; Sauerländer 1994.

<sup>287</sup> Claussen (1994, S.668) spricht sogar von einer besonders frühen Rezeption schon ab 1160 "(...) als man in Südfrankreich und im Arelat noch Portale mit einer Gebälk- und Pilasterrahmung nach antiken Grundrezepten entwickelte." Als einziges und frühestes spanisches Beispiel nennt er die Gewändefiguren Sangüesas, die er auf 1170 datiert (vgl. Kap.IV.). Claussen verweist darauf, daß die frühe Rezeption umso erstaunlicher ist, als sie nicht an gotische Neubauten gebunden ist.

<sup>288</sup> Vgl. Claussen 1994, S.665 ff., Anm.6 und Sauerländer 1994, S.432. Der große bei Sauerländer angekündigte Beitrag zu diesem Thema und zur symbolischen Form der Gewändefiguren von Ellen J. Beer: "Secundum formam humanitatis..." Reflexionen zur gotischen Gewändefigur im Licht der kunstgeschichtlichen Forschung" ist m. W. noch nicht veröffentlicht worden. Er soll erscheinen in: Europäische Kunst im 13.Jahrhundert. Hrsg. von F. Möbius und E. Schubert.

<sup>289</sup> Diese These wird v.a. im Zusammenhang mit dem Werk des "Meisters von San Juan de la Peña" vertreten, dessen Stil keinerlei Ähnlichkeit zu zeitgleichen Werken aufweist.

Der sogenannten phylogenetischen These folgend, hat sich die Säulenfigur aus dem **Relief** entwickelt.<sup>290</sup> Die Figuren, die sich an den Pfosten der Portale befanden, wandern als Säulenfiguren ans Gewände.<sup>291</sup> In Spanien sind mehrere Beispiele derartiger großformatiger Reliefs erhalten, die sich durch eine Tendenz zur Vollplastizität auszeichnen. So wären als Frühform dieser Entwicklung etwa die Reliefs des hl. Pelayo und des hl. Isidor an der Puerta del Cordero und die der Apostel Petrus und Paulus an der Puerta del Perdón aus **San Isidoro** in León zu erwähnen (Abb.606).<sup>292</sup> In noch stärkerem Maße nähern sich einige Reliefs, die an der Puerta de las **Platerías** der Kathedrale von Santiago de Compostela (Galicien) versetzt worden sind, der Form von Säulenfiguren (Abb.349).<sup>293</sup> Sie sind in einem ungewöhnlich hohen Relief aus großen hochrechteckigen Platten gearbeitet.<sup>294</sup> An dem Westportal der Klosterkirche Santa María von **Ripoll** (Katalonien) sind derartige Reliefs in die Türlaibung gewandert (Abb.350), wo sie später z.B. in San Vicente, Avila, oder am Pórtico de la Gloria neben Säulenfiguren stehen.<sup>295</sup> Von diesen Reliefs im Türrahmen, die bereits die hochrechteckige Außenform der Reliefplatte verlassen haben und in freien Konturen gearbeitet sind, muß man nur einen Schritt weiter denken, um sie sich als Säulenfiguren im Gewände vorzustellen.<sup>296</sup>

<sup>290</sup> Vgl. Sauerländer 1994, S.432: "Nach dieser Theorie wäre die Säulenfigur, welche um eine eigene Achse gerundet ist, aus den reliefhaften Figuren an Mauern, an Pfeilern und Pfeilerkanten sozusagen hervorgewachsen. Sie wäre das Resultat einer Emanzipation der rundplastischen Form." Vgl. auch Kerber 1966, S.19.

<sup>291</sup> Außer dieser weitgehend akzeptierten These gibt es zwei andere - zumindest bedenkenswerte - Herleitungsvorschläge. Sauerländer (1984 kunststück, S.59; ders. 1994, S.433-434) verweist als mögliche Vorform der Gewandefiguren auf Säulen mit aufgemalten Heiligenfiguren. Mindestens seit dem 11.Jh. gab es Bilder von Heiligen "(...), die auf die Pfeiler und Säulen - also die Stützen - des Kirchengebäudes gemalt waren und sozusagen "illusionistisch", als Gemälde die gemeißelte, runde Figur vor der Säule vorwegnahmen." (Abb.352). Das Standmotiv mit nach unten geklappten Füßen einiger bereits skulptierter Figuren (z.B. San Pelayo de Antealtares, Abb.357), so Sauerländer, ist ein Indiz für eine Herleitung von gemalten Figuren. Porter (1928/29) verwies als erster auf eine mögliche Verbindung der Initialen früher zisterziensischer Handschriften, bei denen der Schaft des Anfangsbuchstabens von einer extrem vertikalisierten Figur gebildet wird, und den späteren Säulenfiguren (Abb.351; vgl. dazu auch Goldschneider 1946). Gisau (1950) bezieht sich darauf, wenn er die Säulenfiguren von Avallon und Sangüesa neben derartigen I-Initialen abbildet, kommentiert dies jedoch nicht. Sauerländer (1984 kunststück, S.59) wendet gegen diese These ein, der Hinweis auf die mit Figuren dekorierten Buchstaben illuminierten Handschriften fördere eher Analogiefälle als Ausgangspunkte zutage. Außerdem setzt dies Motivwanderungen von einem künstlerischen Medium zum anderen voraus.

<sup>292</sup> Vgl. zu San Isidoro, León Kap.II.6., S.146 und Kap.III.5., S.179.

<sup>293</sup> Vgl. zur Puerta de las Platerías Pita Andrade 1950; Naesgaard 1962; Azcárate 1963; Moralejo Alvarez 1969; Durliat 1972; ders. 1990 sowie das Schaubild Durliat 1990, Nr.121, 130, 138.

<sup>294</sup> Zur Beziehung der Reliefs aus León und der Skulpturen der Puerta de las Platerías vgl. Palol/ Hirmer 1991, S.113.

<sup>295</sup> Zur Fassade von Ripoll vgl. Durliat 1962 Hispania, S.279; Barral i Altet 1973; Junyent/ Lasarte 1980 (Zodiaque, Bd.6). So bezeichnet Barral i Altet (1973, S.157) die besagten Skulpturen aus Ripoll nicht als Relief, sondern als "statues-colonnes" und räumt der Fassade von Ripoll einen wichtigen Platz in der Entwicklungsgeschichte des Portals mit Gewandefiguren ein. Die Figuren seien keine Träger mehr, sondern zeigten die Tendenz, die Säule zu ersetzen. Ripoll ist laut Barral i Altet als Experiment zu bezeichnen, das weit entfernt sei von den Figuren aus Chartres und den Skulpturen des Pórtico, Avila und Oviedo.

<sup>296</sup> Wie eine Zwischenstufe dieser möglichen Entwicklung vom Relief an die Säule erscheint das Portal von Sainte-Foy in Morlaas (Béarn, Abb.354, 355). Insgesamt zwölf, als hohes Relief gearbeitete Apostelfiguren sind in die Gewändepfeiler eingelassen und zwischen den Gewändesäulen plaziert. In diese Richtung führen auch verschiedene Erklärungsansätze zur Herkunft der Gewandefiguren des Pórtico de la Gloria. So nennt Ward (1978, S.140ff.) neben anderen Quellen die Reliefs aus León und der Puerta de las Platerías als mögliche Vorstufen.

Eine andere denkbare Vorform der großformatigen Gewändefiguren stellen die Säulen dar, deren Schaft mit mehreren kleinformatigen Figuren übereinander skulptiert ist. So zeigen z.B. die drei Marmorsäulen der Puerta de las **Platerías** der Kathedrale von Santiago de Compostela übereinander angeordnet je drei unter Arkaden stehende Apostel, die man sich nur auf die gesamte Höhe des Schaftes verlängert vorzustellen hat, um eine "estatua-columna" zu bekommen (Abb.356).<sup>297</sup>

Die vermutlich frühesten Säulenfiguren in Spanien - eigentlich noch eine Vorform - stellen die drei Säulen aus dem Benediktinerkloster **San Pelayo (Paio) de Antealtares** in Santiago de Compostela dar (Abb.357).<sup>298</sup> Jeweils drei großformatige, flache Figuren sind an einem Säulenschaft gearbeitet. Man müsste nur zwei der drei Figuren einer jeden Säule entfernen und hätte damit eine richtige, wenn auch sehr flach gearbeitete, Säulenfigur wie sie im Gewände platziert werden könnte.<sup>299</sup> So können die Figuren aus San Pelayo de Antealtares also als ein früher Versuch einer Entwicklung hin zur Gewändefigur gewertet werden.<sup>300</sup>

Mehrere Beispiele eben solch, flach gearbeiteter Figuren vor Säulen, die allerdings nur etwa ein Drittel der Höhe des Säulenschaftes einnehmen, sind in der **Provinz Palencia** zu finden. Hernando Garrido und Huerta Huerta haben diese von ihnen "fustes relivarios" genannten Vorformen der Säulenfigur zusammengestellt.<sup>301</sup> So flankieren zwei Säulen mit flachen Figuren den Eingang einer Kapelle von San Andrés in **Villadiezma** (Abb.358). Hernando/ Huerta sehen in den Säulen der Santiagokirche von **Carrión de los Condes**, vor denen je ein Engel als flaches Relief gearbeitet ist, das Modell für alle weiteren Säulenfiguren in der Provinz Palencia.<sup>302</sup>

<sup>297</sup> Vgl. Durliat 1990, S.336-339.

<sup>298</sup> Eine der drei Säulen (Marmor, 1,13 m) befindet sich heute im Fogg Art Museum (Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts), die anderen beiden werden im Museo Arqueológico, Madrid aufbewahrt. Vgl. zu den Säulen aus San Pelayo de Antealtares: Porter 1923, Bd.1, S.220; ders. 1928, Bd.1, Abb.59, Bd.2, S.4-8; Tyler 1941; Gaillard 1957; Cahn/ Seidel 1979, Nr.53; Moralejo Alvarez 1993 Kat. Ausst. New York, Nr.93, S.214-215.

Moralejo Alvarez (1993 Kat. Ausst. New York, S.214) datiert die Säulenfiguren aus Antealtares auf 1152 und gibt damit den überzeugendsten Datierungsvorschlag. Porter schlug sogar eine noch frühere Datierung auf die Jahre 1105 oder 1135 vor. Tyler (1941, S.46) setzt die Säulenfiguren auf 1125 bis 1150 an, wobei er zu dem späteren Datum tendiert und damit Moralejos Datierungsvorschlag nahekommt. Selbst bei dieser späteren Datierung sind die Figuren aus San Pelayo immer noch, soweit zu übersehen, das früheste erhaltene Beispiel von Säulenfiguren in Spanien.

<sup>299</sup> Vgl. Gaillard 1957, S.316.: "Adossée à l'ébrasement d'un portail, au lieu d'être isolée, la colonne décorée de figures deviendra la statue-colonne, qui ne conserve qu'un seul personnage, telle qu'on la trouve à Saint-Denis."

<sup>300</sup> So Gaillard 1957, S.317. Barral i Altet (1973, S.160) sieht die Säulen von San Pelayo de Antealtares als Beispiel für ein mehrfach zu beobachtendes Phänomen von für ihre Zeit ungewöhnlichen Formen der Skulptur in Spanien als Erfindung aus dem Nichts, als isolierter Versuch. Der Versuch sei hier, ebenso wie in Ripoll, besonders gelungen, bleibe aber ohne Nachfolger.

<sup>301</sup> Hernando/ Huerta (1992) sprechen von einer "simplificación de la estatua-columna", vgl. zu den einzelnen Skulpturenkomplexen Palencias García Guinea 1961.

<sup>302</sup> Vergleichbare Säulenfiguren sind erhalten in Revilla de Collazos, Matalbaniega und Sahagún (alle abgebildet in Hernando/ Huerta 1992), vgl. García Guinea 1961.

### 3. Vom Tympanon zu den Gewändefiguren - Arbeit von einer Hand

Zusammenführung der Skulpturen der Sangüesaner Stilgruppen A und B sowie deren Bezug zur Bauplastik der Kathedrale Saint-Lazare von Autun

Wegen des Umfangs der gesamten Sangüesaner Skulpturengruppe des Kernportals und des Gewändes sowie wegen der Komplexität der Beziehungen sind die **Skulpturen des "Kernportals"** (Stilgruppe A) zunächst separat analysiert worden. In einer zweiten Gruppe wurden davon unabhängig die **Gewändefiguren** Santa Marías untersucht.

Es zeigte sich einerseits eine enge Beziehung zwischen den Skulpturen der Stilgruppe A und den Kapitellen der Apsis von San Martín, Uncastillo, sowie der Sarkophagplastik von Nájera. Andererseits konnte eine Beziehung zwischen den Gewändefiguren (Stilgruppe B) und den Säulenfiguren aus San Martín, Uncastillo, aufgezeigt werden. Nach dieser arbeitstechnisch bedingten künstlichen Trennung der Skulpturengruppen Sangüesas und Uncastillos können beide nun zu einer großen Stilgruppe (A und B) zusammengefaßt werden.<sup>303</sup> Das Hauptkriterium für diese Zusammenstellung ist die gleiche Art der **Oberflächenbehandlung**. Allen diesen Skulpturenkomplexen gemeinsam ist die Oberflächengestaltung, die als reliefhaft, linear-formumreißend und kalligraphisch charakterisiert werden kann. Eben diese besondere Oberflächenbehandlung verweist auf die Bauplastik der **Kathedrale Saint-Lazare von Autun**. Sie kommt den drei genannten Skulpturenkomplexen - Sangüesa, Uncastillo, Nájera - sehr nahe und kann als deren Bindeglied angesehen werden.<sup>304</sup>

Die Kathedrale Saint-Lazare von Autun besitzt außer dem reich mit Skulpturen ausgestalteten Westportal und einigen Fragmenten des ehemaligen Nordquerhausportals - darunter die berühmte Eva aus dem ehemaligen Türsturz (heute Musée Rolin) - 49 Figurenkapitelle im Kircheninnern.<sup>305</sup> Zu Füßen der großen Christusfigur im Tympanon des Westportals hat der Bildhauer Gislebertus signiert, dem als führendem Meister der Großteil der Bauplastik Saint-Lazares zuzuschreiben ist.<sup>306</sup>

<sup>303</sup> Die zusammengestellte Gruppe umfaßt den unteren Portalteil und einige Kapitelle im Langhaus (Anhang V.). Von der gesamten Fassadenplastik Santa Marías sind allein das Obere Apostolado und einige Skulpturen aus den Zwickeln einer anderen Stilgruppe zuzurechnen (vgl. Kap.II.4).

<sup>304</sup> Porter (1928, Bd.2, S.29) geht sogar soweit, die Oberflächenbehandlung in beiden Komplexen als identisch zu bezeichnen.

<sup>305</sup> Zum ikonographischen Programm des Tympanons vgl. Kap.VI.1. Von den insgesamt 101 Kapitellen sind 49 figürlich gestaltet. Einige der Kapitelle im Innern wurden durch Kopien ersetzt, die Originale werden in der Salle Capitulaire (Saal über der Sakristei) ausgestellt.

<sup>306</sup> Von der umfangreichen Literatur zur Bauplastik der Kathedrale von Autun seien als Auswahl erwähnt Zarnecki/ Grivot 1962; Sauerländer 1965; Mathews 1964; Sauerländer 1966; Werckmeister 1972; Hearn 1981, S.161, 214; Werckmeister 1982; Bonne 1984; Rupprecht/ Hirmer 1984, S.112-115; Zink 1988; ders. 1989/90.

Die Kathedrale von Autun wurde 1030 geweiht. Das Jahr 1020 wird im allgemeinen als ungefähres Datum des Baubeginns genannt. Die Portale werden nicht einheitlich datiert. Die hier ausgeführte Analyse bestätigt die Datierung von Zarnecki/ Grivot (1962, S.11), die die Arbeit des für das Tympanon signierenden Bildhauers Gislebertus auf 1125-1135 ansetzen.

Der folgende Vergleich konzentriert sich auf die Skulpturen des **Westportals** von Saint-Lazare. Im Zentrum steht das Tympanon, in dem das Jüngste Gericht thematisiert wird (Abb.659).<sup>307</sup> Die riesige Gestalt Christi thront in einer großen Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird. Zu beiden Seiten über dem Kopf Christi sind Sonne und Mond plziert. Rechts und links des Richters spielt sich in zwei Registern übereinander geordnet, das Weltgericht ab. Die Auferstehung der Toten wird im Türsturz dargestellt. Zu Christi Linken wiegt der Erzengel Michael die Auferstandenen, und die Verdammten erleiden in der Hölle vielfältige Qualen. Links führt Petrus, mit einem überdimensional großen Schlüssel ausgerüstet, die Auserwählten in das als Stadtarchitektur angedeutete Paradies, in dem bereits einige Auserwählte ihren Platz gefunden haben. Neben Petrus drängen sich acht Apostel, über denen die Gottesmutter thront. In Medaillons gefaßte Monatsdarstellungen und Sternbilder in der äußeren Archivolt sowie vier Kapitelle auf jeder Seite des Gewändes vervollständigen das Portalprogramm.<sup>308</sup> Der Trumeaupfeiler, an dem der hl. Lazarus mit seinen beiden Schwestern Maria Magdalena und Martha stehen, sowie das Trumeaukapitell sind Hinzufügungen aus dem 19.Jh., entsprechen aber vermutlich weitgehend den Originalen.<sup>309</sup>

Die Tympanonfiguren von Autun fallen durch die starke **Überlängung** der menschlichen Proportionen auf, ein Charakteristikum, das nach Sangüesa weist - speziell auf die Gewandefiguren Santa Marías -, obwohl dort ganz anders umgesetzt. Die Figuren aus Autun steigern die Überlängung mit ihren besonders kleinen, schmalen Köpfen und einem Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge von 1 : 7 ins Irreale, so daß sie wie dem menschlichen Bereich entrückt wirken. Die Gesichter haben mit ihrem "naiv-kindlichen Ausdruck"<sup>310</sup> dagegen nichts mit denen der drei Marien oder der Apostel aus Sangüesa zu tun.

Die Oberfläche der Figuren aus Autun wird durch ein graphisch-enges Linienspiel strukturiert, in dem **vier oder fünf verschiedene Liniensysteme** als Gestaltungsmittel wiederholt eingesetzt werden. Es läßt sich ein vergleichsweise begrenztes Grundrepertoire von Zeichensystemen erkennen, das sich im Tympanon und auf den Kapitellen Autuns wiederholt. Eben diese Grundmuster bestimmen auch die genannten Skulpturen von Sangüesa, San Martín, Uncastillo, und Nájera.

**Breite Bänder**, die scharfgratige, wie mit einem Kamm gezogene Furchen ergeben, bilden das Hauptgestaltungsmittel der Tympanonfiguren der Kathedrale von Autun. Sie werden halbrund geführt und verlaufen in einigem Abstand parallel übereinander oder verschränkt gegeneinander gesetzt. Derartige Rillenbänder zeichnen z.B. die Falten des Gewandes Christi

<sup>307</sup> Vgl. zur Komposition des Tympanons, Kap.VI.3.

<sup>308</sup> Zur Interpretation des Tympanons vgl. Sauerländer 1966; Zarnecki/ Grivot 1962 und Werckmeister 1982.

<sup>309</sup> Vgl. Zarnecki/ Grivot 1962, S.25 und S.78. Das Original wurde 1766 abgeschlagen. Durch eine Urkunde von 1482 ist bekannt, daß die Trumeaufiguren ursprünglich dieselben Personen dargestellt haben.

<sup>310</sup> Rupprecht/ Hirmer 1984, S.112.



(Abb.112). Die Bänder zeigen, parallel geführt, den Stofffall über den Armen und markieren, gegeneinander gesetzt sowie sichelförmig ineinander geschoben, den Verlauf des Gewands über den Beinen, wo die breiten Bänder von der Mitte nach außen bis über die Knie geführt werden. Ebenso liegen eingegrabene Linien, die in fünf bis zehn Rillen zusammengefasst sind, dem Gewand Petri auf (Abb.113). An manchen Stellen verselbständigen sich die Bahnen parallel geführter Kerben zu einem eigenen Ornament, das unabhängig von der darunter zu imaginierenden Körperform den Figuren aufgelegt wird.<sup>311</sup>

Derartige breite Bänder werden bei den **Sangüesaner** Skulpturen der Stilgruppe A mehrfach als Gestaltungsmittel verwendet. So sind beispielsweise auf dem Türsturz die Umhangfalten des zweiten Apostels von links durch Parallelfurchen angedeutet (TÜ2, Abb.110). Breite Rillenbänder liegen auch den Gewändern einer Skulptur im rechten Pfeiler auf (RP3, Abb.109) und zeichnen den Stofffall der Figuren der Auferstandenen im Tympanon (Abb.25). An den Gewandfiguren durchziehen derartige Parallelrillen die Umhänge der Maria Jacobi (GF3, Abb.228), des Petrus (GF4, Abb.246) und bilden die halbkreisförmig verlaufenden Schleier auf der Brust der drei Marien (Abb.228, s.u.). Dieselbe Durcharbeitung mit mehreren parallel geführten Furchen gliedert den Umhang des reitenden Königs auf einem Kapitell im Innern Santa Marías (IL18b, Abb.45).<sup>312</sup>

Auf dem Sarkophag aus **Nájera** sind beispielsweise die Umhänge der Jungfrauen (Abb.100, 101) und die Gewänder der trauernden Mütter durch breite Rillenbänder strukturiert (Abb.111).

In **San Martín in Uncastillo** stellen die breiten Rillenbänder wie in Autun eines der wichtigsten gestalterischen Mittel dar, um den Stoffverlauf an den Aposteln zu illustrieren. Mehrere parallel geführte Rillen laufen diagonal über die Brust des Thomas (UnMaSFI, Abb.294), werden auf dem Mantel Petri rund geführt (UnMaSFIII, Abb.295) und strukturieren den Umhang des Paulus (UnMaSFII, Abb.294). Eben solche breiten Bänder beschreiben das Untergewand des vierten Apostels als fein plissiert (UnMaSF4, Abb.295). Auf den **Kapiteln** San Martíns wird das Stilmittel dem kleinen Format entsprechend, zurückhaltender eingesetzt (Abb.198).

Mehrfach findet sich in der Werkgruppe eine Variante dieses Gestaltungsmittels, in der das breite Rillenband in einer großen Rundbewegung hochgeführt und zu einer Art **S-Form** gelegt wird. Diese S-Form zeigt in kleinem Format an seinem Umhang z.B. der Auserwählte links außen auf dem Tympanon Santa Marías (Abb.25) und übersetzt in das große Format die Gewandfigur der Maria Jacobi (GF3, Abb.228).

<sup>311</sup> Der Beobachtung von Zarnecki/ Grivot (1962, S.103), denen zufolge sich der Meister keinerlei Rechenschaft über die Funktion der Falten gegeben habe und die Falten für ihn nur Ornament an der Oberfläche gewesen seien, ist nur mit Einschränkungen zuzustimmen, da Knie, Oberschenkel und Schultern bewußt betont werden.

<sup>312</sup> Für diese und die folgenden Zeichensysteme ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aus Sangüesa, Nájera und Uncastillo anführen. Die Skulpturen sind im Abbildungsteil (ab Abb.44) so angeordnet, daß die Ähnlichkeiten in der Faltdarstellung leicht abzulesen sind.

Im Tympanon von Autun findet sich als Variante der breiten Rillenbänder das Motiv von jeweils nur zwei Kerben, die parallel nebeneinander geführt und in einigem Abstand dazu von zwei derartigen Rillen begleitet werden (**Doppelrillen**). So wird in Autun z.B. der Ärmel des Apostels unmittelbar rechts neben Petrus als locker fallender Stoff charakterisiert (Abb.113). In Sangüesa zeigt die auf eine **Doppelrille** reduzierte Form der breiten Rillenbänder ein Apostel des Türsturzes (TÜ6, Abb.130). Die Rundung seiner sich unter dem Gewand abzeichnenden Beine wird durch mehrere, kommaartig gebogene Doppelkerben, die übereinander geschichtet sind, angedeutet. Ebenso bestimmen kommaartige Doppelkerben die Beinrundungen der Maria Jacobi im linken Gewände (GF3, Abb.239).

Unter den Gewändern abzulesende Körperrundungen von Knien, Oberschenkeln und Ellenbogen werden in Autun durch **strudelartig**, in konzentrischen Kreisen geführte Rillen markiert, z.B. am Oberschenkel des Apostel Petrus (Abb.113). Das Gestaltungselement findet sich auf dem Sarkophag von Nájera z.B. in der Epiphanieszene wieder. Hier wird die Schulterrundung des Königs rechts außen durch ebensolche, in konzentrischen Kreisen verlaufende Furchen angedeutet (Abb.46). Die Schulter eines Dieners bzw. einer Trauernden aus der Sterbeszene (dritte Person rechts neben dem König) ist durch ebensolche spiralförmig verlaufende Rillen als Rundung charakterisiert (Abb.131).

Die Kleidersäume einiger Akteure des Gerichts aus Autun bilden **wellenförmige Gebilde**, die sich über die Figur hinaus zu verselbständigen scheinen, seitlich fortgeführt werden und dann zu einer festen Masse erstarren. So legt sich der Gewandsaum des Petrus in feste, seitlich weit ausschwingende, wellenförmige Falten (Abb.113). Noch deutlicher führt dieses Stilmittel der Erzengel Michael vor, unter dessen Mantelsaum sich schutzsuchend zwei kleine Seelen flüchten (Abb.114).

Dieses Element wird auf dem Sarkophag von Nájera in der Decke der verstorbenen Königin umgesetzt. Die Decke wird links über das Bett hinausgeführt, bis der Stoff den Körper des neben dem Bett stehenden Engels und den links folgenden Baum überschneidet (Abb.119). Der Mantel des Engels wird ähnlich dem des Erzengels aus Autun bewußt in einem Halbrund über die Bettdecke geführt und in dieser Bewegung fixiert.

Das Kapitell aus San Martín in Uncastillo, das die Geburt Christi thematisiert (UnMaK4, Abb.196), führt eine Variante des für Nájera und Autun aufgezeigten Stilmittels vor. Hier wird die Bettdecke, als besäße der Stoff ein Eigenleben, über den Kopf der Jungfrau in einem weiten Bogen nach links fortgesetzt, wo sie quasi in der Luft schwebend erstarrt.

**Platte Umschlagfalten** an den Gewandsäumen sind ein weiteres Detail, das die Bauplastik von Autun, Sangüesa, Nájera und Uncastillo verbindet. So legt sich z.B. der Umhang Christi im Tympanon von Autun in gleichmäßige, halbrunde Falten (Abb.112). Ebenso wird der Umhangsaum der Muttergottes in Sangüesa gezeichnet (GF2, Abb.236). Die **platten Umschlagfalten** werden sowohl bei den Aposteln des Türsturzes in Sangüesa wiederholt

(Abb.126) als auch bei den Jungfrauen aus Nájera (Abb.100) und den Aposteln aus Uncastillo. Der Umhang des Petrus aus Uncastillo (UnMaSF2, Abb.292) legt sich unterhalb des linken Armes in halbrunde Falten, die in sich mit kurzen, parallel geführten Furchen strukturiert sind.

Außer den genannten Gestaltungsmitteln lassen sich innerhalb der Skulpturengruppe zudem gemeinsame Einzelmotive aufzeigen, wie z.B. die besondere Gestaltung einer Decke. Auf dem Kapitell "Bad des Christuskindes" aus der Kathedrale von Autun wird die Gottesmutter zugedeckt auf ihrem Lager dargestellt (Abb.117). In Uncastillo (UnMaK4 Geburt Christi, Abb.196) wird Maria von einer ebensolchen Decke gewärmt, und auf dem Sarkophag von Nájera bedeckt ein großes Tuch die verstorbene Königin (Abb.119). In allen drei Beispielen legt sich der Stoff in mehrere glatte Falten, die nebeneinander geordnet und in sich vertikal durchfurcht sind. Auch wenn Unterschiede in der zeichnerischen Gestaltung der Decke bestehen, sind die Parallelen des Motivs sowie deren Faltendarstellung offensichtlich. Eine ursprünglich vermutlich als Archivoltenfigur konzipierte Skulptur aus Sangüesa, die im linken Zwickel eingelassen worden ist (LZ22, Abb.118), wiederholt in ihrem Rock diese Art der Stoffdarstellung. Die einzelnen Stoffbahnen des Rockes werden hier zusätzlich durch Punktbänder voneinander abgesetzt.

Mehrere Männer und Frauen aus der untersuchten Skulpturengruppe sind mit einem **geschlossenen Umhang** bekleidet, der sich unterhalb der Hände in viele Falten legt. Der Faltenwurf wird auf stark stilisierte Weise durch halbrunde Kerben illustriert, die in regelmäßigem Abstand ineinander geschachtelt sind. In Sangüesa führen in kleinem Format die Tympanonfiguren (Auserwählte links oben 6. von links, links unten 3. von links, Abb.25), die Apostel des Türsturzes (Tü12, Abb.129) und einige Archivolten- und Pfeilerfiguren (AV46, RP3, Abb.109) derartige rund abschließende Umhänge mit ineinander geschachtelten Rundfalten vor. Die Gewändefiguren zeigen die Umsetzung auch dieses Elements in das große Format (Petrus GF4, Abb.246). Als auf der Brust aufliegende Tücher, die um den Kopf und unter dem Kinn entlang geführt werden, wird das Motiv bei den drei Marien wiederholt (GF1-GF3, Abb.116).<sup>313</sup> Porter vergleicht die Tücher der Marien mit einem Detail aus dem berühmten Kapitell im Langhaus von Autun, das den Traum der hl. Könige darstellt (Abb.115). Die Bettdecke der Könige wird ebenso wie der Schleier der Sangüesener Marien durch tief eingegrabene, regelmäßig in einem Halbkreis geführte Linien gekennzeichnet, so daß das Bettuch in seiner Faltenbewegung nahezu geometrisch abstrakt wirkt.<sup>314</sup> In kleinerer, verfestigter Form findet sich dasselbe Element bei den Jungfrauen aus Nájera (Abb.134). Das

<sup>313</sup> Einige der Frauen aus den Archivolten (AV35), Zwickeln und den Gewändekapitellen (GK1, Abb.92) tragen ebenso gestaltete Umhänge.

<sup>314</sup> Porter 1928, Bd.2, S.29: "(...) the folds of the neck-chief of the Sangüesa St.Martha reappear in the coverlet of the Autun Dream of the Magy; the surface lines indicating folds of the Sangüesa figures are precisely like those of any of the Autun capitals, for example that of the Delivery of St.Peter in Prison." Eine weitere Parallele sieht Porter (1928, Bd.2, S.29) zwischen der Krone der Gottesmutter aus Sangüesa (GF2, Abb.233) und den Kronen der schlafenden Könige aus Autun (Abb.115).

Rillenband wird halbkreisförmig geführt und liegt wie eine feste Masse als Schleier oder Umhang vor den Körpern der Frauen.

Die an verschiedenen Gestaltungsmitteln aufgezeigte Beziehung zwischen dem Sarkophag von **Nájera** und der Kathedralplastik von Autun wird zudem durch eine klar abzulesende Parallele zwischen dem spanischen Sarkophag und der Bauplastik von Saint-Andoche in **Saulieu** bekräftigt, die in direkter Nachfolge von Autun entstanden ist.<sup>315</sup>

Der Bräutigam auf der Deckplatte des Sarkophags (Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen) hat die Arme erhoben, so daß sich sein Umhang wie zwei große Scheiben auf Arme und Brust legt (Abb.138). Den in einer Bordüre endenden "Umhang-Scheiben" sind regelmäßige konzentrische Kreise eingeschrieben. Ein Kapitell aus Saint-Andoche, Saulieu, zeigt eine verblüffend ähnliche Darstellung. Christus begegnet nach seinem Tod Maria Magdalena und hat beide Arme zum Gruß erhoben (Noli me tangere, Abb.139). Sein Umhang legt sich wie zwei Scheiben, die in sich spiralförmig eingekerbt sind und mit einer Punktbordüre abschließen, über die Arme. Eine ähnliche Auffassung und Zeichnung von Stofflichkeit sieht man in **Sangüesa** an dem Umhang der Christusfigur vom rechten Pfeiler (RP3, Abb.109). Der Stoff liegt hier in zwei halbkreisförmigen, konzentrisch eingefurchten "Stoffscheiben" auf den Beinen Jesu (vgl. LP9, Abb.137).

---

<sup>315</sup> Zu dem Verhältnis der Bauplastik von Autun und der Kapitellplastik von Saint-Andoche, Saulieu, vgl. Zarnecki/ Grivot 1962, S.104.

### 3.1. Leodegarius - Hauptmeister von Sangüesa, Nájera und Uncastillo (San Martín)

Ein Steinmetz mit Namen Leodegarius zeichnet für die mittlere Figur des linken Gewändes von Santa María, Sangüesa, verantwortlich.<sup>316</sup> Aufgrund der aufgezeigten stilistischen Gemeinsamkeiten der Skulpturen der Stilgruppen A und B können dem somit namentlich bekannten Leodegarius alle Skulpturen des unteren Portalteils zugeschrieben werden (Tympanon, Türsturz, Archivolten, Gewändekapitelle, Gewändefiguren, Teile der Zwickel, einige Skulpturen im Innern; s. Anhang V).

Die engen stilistischen Bezüge zwischen diesen Skulpturen Sangüesas und der Sarkophagplastik von Nájera sowie den Skulpturen aus der Apsis von San Martín, Uncastillo, erlauben eine Zuschreibung dieser drei Werkkomplexe zu dem Oeuvre des Leodegarius.<sup>317</sup>

Der Meister fertigte die Skulpturen persönlich an bzw. sorgte für die Einhaltung des gemeinsamen Grundstils. Für die aufgezeigten Stilschwankungen, die verschiedenen Ausprägungen des Grundstils innerhalb der Skulpturengruppe Sangüesas, der Sarkophagplastik von Nájera und den Apsidenskulpturen aus Uncastillo gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten. Sicherlich hatte nicht ein einzelner Meister eine derartig umfangreiche Skulpturengruppe allein gearbeitet, sondern ihm assistierten Schüler und Gehilfen. Zudem erforderte bzw. ermöglichte der verschiedene Bearbeitungskörper der Skulpturen (Kapitelle, Flachreliefs, Säulenfiguren) unterschiedliche Stilausprägungen. Denkbar ist außerdem eine zeitliche Abfolge der Skulpturenkomplexe und damit eine Entwicklung innerhalb des Schaffens des Meisters.

Außer dem Namen des somit festgestellten Hauptmeisters von Sangüesa, Nájera und Uncastillo, Leodegarius, ist nichts über ihn bekannt. Über seine Herkunft läßt sich mit Hilfe stilistischer Bezüge nur spekulieren. Kingsley Porter, der als erster den Leodegarius erwähnt, verweist aufgrund der Namensableitung von dem französischen Léger auf Burgund als Herkunftsland des Sangüesener Meisters.<sup>318</sup> Die Stilanalyse hat die These einer Burgunder Verbindung bestätigt und auf die Kathedralplastik von Saint-Lazare, Autun, präzisiert. Die Werkstatt des Leodegarius wurde entscheidend durch die Bauplastik der Kathedrale von Autun geprägt und entwickelte diese Stilvorgabe in einer eigenen Umsetzung an Fassaden, Apsiden und Sarkophagreliefs in Navarra, Aragón und der Rioja (Nájera) weiter. Bei den Gewändefiguren Santa Marías kam der Einfluß des Königsportals von Chartres und Chartreser

<sup>316</sup> Die Inschrift lautet MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT (Abb.236), vgl. Kap.V.

<sup>317</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.9.

<sup>318</sup> Porter (1928, Bd.2, S.29) meint, aufgrund des Namens, Leodegarius, die Herkunft des Meisters ermitteln zu können. Der ungewöhnliche Name Leodegarius oder französisch Léger verweise nach Burgund und genauer nach Autun, wo ein Bischof gleichen Namens verehrt worden sei. Vgl. Durlat 1982, S.588 (Léger). Diese etymologische Verbindung würde, so Porter weiter, durch stilistische Bezüge nach Burgund bestätigt. Durlat (1962 Hispania, S.288) präzisiert und nennt Leodegarius einen burgundischen Wanderkünstler, der mit der Wallfahrt nach Santiago de Compostela nach Spanien kam. In der Literatur wird seit Porters Vermutung Burgund als Herkunftsland des Leodegarius akzeptiert. So z.B. auch Gudíol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.156; Uranga Galdiano 1951, S.11; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.163; Durlat 1983, S.351.

Nachfolgewerke hinzu. Die in den Sangüesaner Figuren abzulesende Kenntnis der Grabfiguren des hl. Lazarus aus Autun wird durch die für die Kathedrale von Autun aufgezeigten Bezüge bekräftigt.

#### 4. Das Obere Apostolado (Stilgruppe C)

Das obere Drittel des Südportals von Santa María la Real, Sangüesa, ist ein eigenständiger Komplex, der sich in der Größe der Einzelskulpturen und dem einheitlichen Gesamtkonzept von dem unteren Portal abhebt (Abb.21). Es ist daher naheliegend, für diesen Teil einen zusammenhängenden Entstehungsgang und eine einheitliche Stilgruppe zu vermuten. Tatsächlich bilden die Skulpturen des oberen Portalteils - der thronende Christus in der Mitte, begleitet von den apokalyptischen Wesen, zwei Engeln und dem Staat der zwölf Apostel (OA1-OA19, Oberes Apostolado) - zusammen mit einigen Reliefs aus den Portalzwickeln und einigen Kapitellen im Innern Santa Marías eine zusammenhängende Stilgruppe, als Stilgruppe C benannt (Anhang V.). Die Skulpturengruppe führt derartig markante Stilmerkmale vor, daß eine Zuschreibung der Einzelskulpturen unproblematisch ist und im Gegensatz zur Stilgruppe A keine Untergruppen differenziert werden müssen.

Die Stilmerkmale der Skulpturen dieser Gruppe verweisen auf die **Kreuzgangkapitelle des Klosters von San Juan de la Peña** und die Bauplastik der **Santiagokirche von Agüero** (beide Aragón).

Die Kreuzgangkapitelle des aragonesischen Klosters sowie die Bauplastik der Santiagokirche von Agüero werden zusammen mit zahlreichen anderen Werken dem sogenannten Meister von San Juan de la Peña bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben.<sup>319</sup> Über die genaue Zusammenstellung der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" wird bis heute diskutiert, allein das Kernwerk steht seit der ersten Erwähnung durch Kingsley Porter 1928 fest.<sup>320</sup> Alle Autoren sind sich einig, daß außer den beiden erwähnten Komplexen, San Juan de

<sup>319</sup> Porter (1928, Bd.1, S.30) benannte den anonymen Meister als erster nach dem Kreuzgang in Aragón. Diese Bezeichnung wurde bis auf wenige Ausnahmen bis in die jüngsten Veröffentlichungen übernommen. Nur Crozet (1968, S.41 und ders. 1969, S.54, Anm.17) kritisiert Porters Benennung als zu ungenau. Außerdem sei mit der Namensgebung eine Pseudokenntnis verbunden hinsichtlich der inneren Chronologie der Werkgruppe des Meisters und der Bedeutung der Einzelarbeiten. Um Mißverständnisse zu vermeiden, beschränkt sich Crozet darauf, von einem "aragonesischen Meister" zu sprechen. Crozets Benennung wird hier trotz seiner gerechtfertigten Kritik an Porters Namensgebung nicht übernommen, da sie zu unpräzise ist und mit dem "aragonesischen Meister" auch ebensogut der Meister von Santa María, Uncastillo (vgl. Kap.II.5), Leodegarius oder ein hypothetischer Meister der Kathedrale von Jaca gemeint sein könnte. Trotz der Problematik einer topographischen Namensgebung für einen bisher noch nicht näher definierten anonymen Meister und seine Werkstatt - denkbar wäre ebenso eine Benennung z.B. als "Meister von Agüero" - soll der Name als Hilfsbezeichnung, durch Anführungszeichen als solche gekennzeichnet, verwandt werden.

<sup>320</sup> Im Unterschied zu den meisten Beispielen romanischer Bauplastik Spaniens des 12.Jhs., die nur ungenügend oder gar nicht erforscht sind, wurden über das Werk des "Meisters von San Juan de la Peña" seit Kingsley Porters Erwähnung zahlreiche Untersuchungen angefertigt und es kommen immer noch neue Aufsätze und Dissertationen hinzu. Im Zentrum der Arbeiten stehen Fragen nach der Zusammenstellung der Werkgruppe, der Zuschreibung der Skulpturenkomplexe zu einem oder mehreren Meistern bzw. Werkstätten (dazu zuletzt Melero Moneo 1995 und García Lloret 1995/96), der Herkunft und der Verbreitung des Stils (stilistische Filiation) sowie der relativen Chronologie innerhalb des Oeuvres. Bis Ende der 60er Jahre ging es primär darum, das Werk kennenzulernen (Crozet 1968). Im Vordergrund stand die deskriptive Erfassung und die Identifizierung der Ikonographie ohne sich auf eine Chronologie einigen zu können. Anfang der 70er Jahre wurde begonnen, nach der Einbettung des Werkes innerhalb der zeitgleichen Skulptur zu fragen (Lacoste 1979). Porters Betonung der "eccentric hand" des Meisters hatte bis dahin dazu geführt, daß viele Autoren die hypothetische Künstlerpersönlichkeit als isolierte

Erscheinung einordneten, statt nach dem Entstehungskontext zu fragen und die Werkgruppe in sich zu differenzieren. Die Untersuchung des Entstehungszusammenhangs trat vor den angeblichen "universal characteristics" (Porter), die als typisch für den Meister erachtet wurden, in den Hintergrund. Über den Forschungsstand informieren ausführlich Patton 1994 Peña, Kap.II, S.26ff., Melero Moneo 1995 und García Lloret 1995/ 96, Bd.1, S.4ff. Zu den Fragen der Werkzusammenstellung, der inneren Chronologie im Gesamtoeuvre und der Herkunft des Stils, die im Rahmen dieser Arbeit nicht diskutiert werden können und für die Analyse der Sangüesaner Reliefs nicht von Bedeutung sind, vgl. die Zusammenfassung der Thesen bei Patton 1994 Peña und García Lloret 1995/ 96.

Für die folgenden Ausführungen muß eine Auswahl der wichtigsten Arbeiten zu der großen Werkgruppe des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña genügen (in Klammern wird jeweils der thematische Schwerpunkt vermerkt): Arco y Garay 1914 (Huesca); ders. 1919 Agüero (Agüero); ders. 1919 Peña (San Juan de la Peña); ders. 1942 C.M.E. (Huesca); Violant y Simorra 1950 (San Juan de la Peña); Abbad Ríos 1950 (Agüero); ders. 1954 (Gesamtoeuvre); Crozet 1968 (Gesamtoeuvre); Iñiguez Almech 1968 (Agüero); Oliván Baile 1969 (San Juan de la Peña); Gómez de Valenzuela 1977 (El Frago); Buesa Conde 1978 (San Juan de la Peña); Canellas López/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4, San Juan de la Peña, S.37-50; Agüero, S.375-385; Huesca S.314-323; Biota, S.389; El Frago, S.390; Ejea, S.401); Lacoste 1979 (Gesamtoeuvre); Lacarra Ducay 1980 (La Seo, Zaragoza); dies. 1982 (La Seo, Zaragoza); Durán Gudiol 1982 (Huesca); Valles 1985 (Huesca); Lapeña Paúl 1986 (San Juan de la Peña); Enriquez de Salamanca 1987 (Huesca); Lapeña Paúl 1989 (San Juan de la Peña); Patton 1994 Peña (Gesamtoeuvre, bes. San Juan de la Peña); Patton 1994 Baptism (San Juan de la Peña); García Lloret 1995/96 (Gesamtoeuvre, bes. Huesca); Melero Moneo 1995 (Gesamtoeuvre). Weitere Literatur wird erwähnt bei Patton 1994 Peña und Melero Moneo 1995. Zur Geschichte des Klosters wurde erst kürzlich an dem Bryn Mawr College von Heather Williams eine Doktorarbeit mit dem Titel "A Study of the Monastery of San Juan de la Peña" begonnen. Weitere Veröffentlichungen über das Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" sind geplant. Natalia Baqué i Prats arbeitet an einer Untersuchung über die Kreuzgangkapitelle aus San Pedro el Viejo, Huesca (Händescheidung, Entwicklung der Kapitellplastik Huescas). D. Rico i Camps beschäftigt sich mit der Ikonographie der Kapitelle Huescas (beide Universitat Autònoma, Barcelona). Melero Moneo und Patton haben weitere Veröffentlichungen zur Ikonographie der Kapitelle des Kreuzgangs von San Juan de la Peña sowie zur Bauplastik Aragóns angekündigt. Innerhalb der zahlreichen Arbeiten hervorzuheben ist die bislang unveröffentlichte Dissertation von García Lloret (Universität von Zaragoza), da der Autor neue Aspekte in die Diskussion um das Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" einbringt, wenn seiner Argumentation auch in einigen Punkten nicht zu folgen ist. In den der Arbeit zugrunde liegenden Katalogen werden einige bislang weitgehend unbekannte Skulpturenkomplexe detailliert vorgestellt und in Beziehung zu dem Werk des Meisters gesetzt. Die umfangreiche Analyse García Llorets ist für jede weitere Beschäftigung mit der Bauplastik Nordspaniens grundlegend. Da die Untersuchung voraussichtlich nicht in der nächsten Zeit veröffentlicht wird, sei der Inhalt hier zusammenfassend wiedergegeben. Monographisch stellt der Autor die Skulpturenkomplexe von San Gil de Luna, San Felices in Uncastillo und die Kreuzgangkapitelle von San Pedro el Viejo in Huesca vor, wobei die Architektur ebenso detailliert dargestellt wird wie die Bauplastik. In drei gesonderten Abschnitten behandelt García Lloret das Oeuvre der Werkstatt von Santo Domingo in Soria, da die Bauplastik von Soria immer wieder in Verbindung mit dem "Meister von San Juan de la Peña" gebracht wird. Der Autor untersucht die Motive der Konsolfiguren unter den Tympana im Werk des Meisters und fertigt eine ikonographische Studie über Darstellungen der Gaukler und Spielleute (Juglares), des Tanzes und der Musik in der romanischen Bauplastik Aragóns und Navarras an. García Lloret nimmt die These einer Herkunft des Meisters aus Kastilien (Soria) auf, die seit Moya (1969) und Lacoste (1979), verschieden gewertet, von mehreren Autoren vertreten wird. Außerdem diskutiert García Lloret die Möglichkeit einer indirekten oder direkten Beeinflussung der Skulpturen durch Elfenbeinarbeiten. Die ursprünglich im Zusammenhang mit der Frage nach der Entstehung der Monumentalskulptur formulierte These einer möglichen Beziehung zwischen Elfenbeinarbeiten und der sogenannten Monumentalplastik erscheint durchaus wert, überprüft zu werden. Obwohl im Rahmen der vorliegenden Untersuchung keine eindeutigen Bezüge festgestellt werden konnten, die Ausführungen zu dem Thema erlaubt hätten, bleibt doch die Vermutung, daß es Verbindungen zwischen Elfenbeinarbeiten und der Bauplastik gibt. Gerade die Art der Faltenzeichnung in der Sangüesaner Stilgruppe C läßt an Elfenbeinarbeiten denken. Nordspanien besaß mit der Leoneser Elfenbeinschule eines der bedeutendsten Zentren Europas (vgl. Bredekamp 1989/90 und ders. 1994). Die wichtigsten erhaltenen Elfenbeinarbeiten werden mit umfangreichen Literaturangaben in dem Katalog des Metropolitan Museums, Kat. Ausst. New York 1993 vorgestellt. Vgl. zu diesem Thema auch Goldschmidt 1914-1926; Gaborit-Chopin 1978 und v.a. Perrier 1984 sowie Katalog IV, S.179.

Für die Datierung des Oeuvres des aragonesischen Meisters sind für den hier behandelten Zusammenhang lediglich die voneinander abweichenden Vorschläge von Crozet (1968) und Lacoste (1979) von Interesse. Alle nachfolgenden Autoren haben sich, z.T. unter Hinzufügung neuer Argumente oder unter Erweiterung der Zeitspanne um einige Jahre, der einen oder anderen Datierung anschlossen



la Peña und Agüero, dem Oeuvre des Meisters noch folgende Skulpturengruppen zuzuschreiben sind: die Kreuzgangkapitelle von San Pedro el Viejo in Huesca (Aragón), das Nord- und das Westportal von San Salvador in Ejea de los Caballeros, das Süd- und das Westportal von San Nicolás in El Frago, das Süd- und das Nordportal von San Felices in Uncastillo und das Süd- und Westportal von San Miguel in Biota sowie das Obere Apostolado von Sangüesa (als einziger Komplex in Navarra, s. Karte I. 3).<sup>321</sup>

Die Zuschreibung dieser riesigen Werkgruppe zu einem einzelnen Meister ohne Werkstattbeteiligung wird heute von keinem Autor mehr vertreten. Zu groß sind die verschiedenen Ausprägungen des Grundstils, der alle Komplexe miteinander verbindet. Für den Vergleich mit den Sangüesener Skulpturen können die stilistischen Untergruppen innerhalb der gesamten Werkgruppe jedoch vernachlässigt werden. Von Bedeutung ist allein der verbindende Grundstil, den die Kreuzgangkapitelle aus San Juan de la Peña und die Bauplastik der Santiagokirche von Agüero repräsentieren.<sup>322</sup>

#### 4.1. Vergleichsbeispiele

##### a. Die Kapitelle des Kreuzgangs von San Juan de la Peña (Aragón)

Der Kreuzgang des Klosters von San Juan de la Peña, spektakulär in der Sierra de la Peña gelegen und von einem natürlichen Felsdach überdeckt, umfaßt heute noch 18 Kapitelle, die dem "Meister von San Juan de la Peña" zugeschrieben werden (Schaubild 10).<sup>323</sup> Sie zeigen

---

(Patton 1994 Peña, Kap.6 gibt die Diskussion im einzelnen wieder). Crozet plädiert für eine Datierung der Hauptschaffenszeit des Meisters zwischen 1145 (Huesca) und 1175 (Ejea). Innerhalb dieser Zeitspanne könne man sich nicht auf eine präzise Datierung der Einzelobjekte festlegen. Lacoste (1979) kommt, ausgehend von seiner These einer kastilischen Herkunft des Meisters (Silos, Soria), auf eine sehr viel spätere Datierung Anfang des 13.Jhs. Der von Lacoste betonte Bezug zur Bauplastik Kastiliens, auf dem die späte Datierung beruht, überzeugt nicht. Außerdem spricht der im folgenden ausgeführte Vergleich der Bauplastik von Agüero und von San Juan de la Peña mit den Skulpturen Sangüesas, im Zusammenhang mit der Chronologie der anderen Stilgruppen Santa Marías, gegen die Spätdatierung und fügt sich in die von Crozet vorgeschlagene Zeitspanne von 1145 bis 1175 (vgl. Kap.IV).

<sup>321</sup> Zu diesem Kernwerk werden von einigen Autoren noch weitere Komplexe hinzugefügt und in die Diskussion um das Gesamtoeuvre des Meisters aufgenommen: San Salvador in Luesia (Abbad Ríos 1950; García Lloret 1995/96), zwei Reliefs des Südportals der Santiagokirche in Puente la Reina (King 1920 Way, Bd.1, S.246; Milton Weber 1959, S.153; García Lloret 1995/ 96), die Kapitelle der oberen Arkaden in San Gil, Luna (Lacoste 1979; Lapeña Paúl 1986; García Lloret 1995/96) und die Skulpturen aus der Apsis von La Seo in Zaragoza (Moya 1969; Lacarra Ducay 1980; dies. 1982; Patton 1994 Peña, S.154). García Lloret (1995/96) erweitert die Kerngruppe um einige bislang unbekannte und noch unveröffentlichte Skulpturen der Kirchen San Antón de Tauste (Zaragoza, Fragmente des Portals) und San Miguel de Almudévar (Huesca, ehemal. Portal, heute in einer Seitenwand eingelassen).

<sup>322</sup> Was unter dem "Grundstil" zu verstehen ist, wird im folgenden mit Hilfe bestimmter Stilmerkmale definiert.

<sup>323</sup> Vgl. die Literaturangaben in der vorhergehenden Anm. Außer den 18 Kapitellen, die in dem Grundstil des "Meisters von San Juan de la Peña" gearbeitet sind (Pe1-Pe9, Pe11-Pe18, Pe23), befinden sich in dem Kreuzgang sechs Kapitelle, die einen anderen Stil vorführen (Pe19, Pe20, Pe22, Pe24-26). In dem angeschlossenen kleinen Museum (ehemal. Capilla de San Voto) werden elf Fragmente und Kapitelle ausgestellt, die ebenfalls aus dem Kreuzgang stammen (vgl. die detaillierte Beschreibung von Patton 1994 Peña). Patton (1994 Peña) stellt die gesamte Bauplastik des aragonesischen Klosters in ihrem Katalog vor.

Episoden aus der Genesis, der Kindheit Jesu sowie dem öffentlichen Leben Christi.<sup>324</sup> Die Kapitelle bilden eine homogene Stilgruppe, so daß jede Skulptur exemplarisch zum Stilvergleich herangezogen werden kann.

### **b. Die Bauplastik der Santiagokirche von Agüero (Aragón)**

Von der dreischiffig konzipierten Santiagokirche in Agüero wurden aus unbekannten Gründen nur das Chorhaupt mit den drei Apsiden, das Vierungsjoch sowie zwei der Pfeiler realisiert und der Bau im Westen gerade abgeschlossen (Grundriß 11).<sup>325</sup> Die Skulpturen des Außenbaus konzentrieren sich am Südportal, das direkt an die Südapsis anschließt (Abb.363, Schaubild 11). Das Portal besteht aus einem auf zwei Konsolfiguren aufliegenden Tympanon, das die Anbetung der drei Könige zeigt, sowie breit gespannten, nicht skulptierten Archivolten und auf jeder Seite drei Einzel- sowie zwei figürlich gestalteten Doppelsäulenkapitellen (Abb.364, 365). Unter dem Portalgesims sitzen sechs Konsolfiguren, die Tänzerinnen, Mischwesen und Akrobaten zeigen. An der Mittelapsis außen sind Teile eines figürlich gestalteten Frieses erhalten, der in der Literatur zumeist nicht beachtet wird. Zwei Kapitelle an der Westwand außen zeigen zwei Vögel, die die Hälse umeinander gewunden haben und sich in das eigene Bein beißen, sowie zwei Löwen.<sup>326</sup> Die Innenseite der Mittelapsis wird durch Blendarkaden mit grob gearbeiteten Kapitellen gegliedert. Allein in der Südapsis verläuft auf ganzer Apsisbreite unterhalb der beiden Fenster ein Fries, der in mehreren Szenen Episoden der Kindheit Jesu von der Verkündigung bis zur Flucht nach Ägypten schildert.<sup>327</sup> Die Kapitelle an der Innenseite des Portals und an dem südlichen Pfeiler der Westwand sind ebenfalls figürlich ausgestaltet.

### **c. Vergleich**

Die zwölf Apostel des Oberen Apostolados Santa Marías, Sangüesa, blicken frontal stehend, mit dem Rücken der Wand verhaftet, unbeweglich von der Fassade (Abb.359-362). Sie sind als besonders flaches Relief aufgefaßt, das im Unterschied zu den bisher vorgestellten Skulpturen an keiner Stelle, auch nicht an den Köpfen, einer Vollplastizität nahe kommt.

Die Figuren wirken wie ausgeschnitten, vom Grund isoliert. Ihre Körper tragen die feste, gerade Außenform eines Hochrechtecks in sich, mit im Schulterbereich abgerundeten Ecken, auf dem der Kopf und der Hals aufsitzen. Auch die Arme, Hände und Beine der vollkommen statischen Figuren bleiben in der fest vorgegebenen Außenform. Die Körper der meisten Apostel sind

<sup>324</sup> Die Einzelszenen werden im Anhang aufgeführt (Schaubild 10).

<sup>325</sup> Vgl. die Literaturangaben zu Agüero in Anm.2.

<sup>326</sup> Alle Skulpturen der Santiagokirche sind abgebildet in Iñiguez Almech 1968, Abb.169-208.

<sup>327</sup> Die Szenen sind abgebildet in Iñiguez Almech 1968, Abb.175-181 und Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), Abb.151-153. Die Figurenfriesen der Mittelapsis außen und innen sind in einem anderen Stil gearbeitet als das Portal und die Kapitelle im Inneren und können daher für den hier angestellten Stilvergleich vernachlässigt werden. Iñiguez Almech (1968, S.229) ist zuzustimmen, wenn er den Figurenfries im Innern dem Meister der Chorkapitelle der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada (Rioja) zuschreibt (ebenfalls abgebildet in Iñiguez Almech 1968).

vergleichsweise breit. Das **Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge** schwankt zwischen 1 : 4 (bei den meisten Aposteln und den beiden Engeln) und 1 : 5 (bei den im Profil gezeigten Figuren und den beiden durch ihre Größe aus der Gruppe herausfallenden Aposteln rechts unten OA17, OA18, s.u.), so daß die Figuren mit ihren großen Köpfen auf den vergleichsweise kurzen Körpern gedrungen und massiv wirken.

Anders als bei den statischen, frontal ausgerichteten Aposteln Sangüesas werden die Einzelfiguren der Kapitelle von San Juan de la Peña zumeist - der in den Szenen vorgegebenen Erzählstruktur entsprechend - bewegt in Aktion gezeigt, so daß die Arme und Beine aus der **Körperform** heraustreten. So streckt der Engel in der Verkündigungsszene beide Arme Maria entgegen (Pe4), halten sich die Männer an den Schultern (Pe14, Abb.369) und hebt Christus segnend den Arm (Pe14 Christus und die Blutflüssige, Abb.374).<sup>328</sup> Die Männer und Frauen, die der jeweiligen Episode folgend, ruhig stehend wiedergegeben werden, etwa die drei Könige vor Herodes (Pe6, Abb.373) oder die Männer mit Wanderstäben (Pe14, Abb.372), gleichen in ihren eng gefaßten Körperformen den Aposteln aus Sangüesa. Aber im Gegensatz zu den Sangüesener Jüngern wird keine der Pinatenser Figuren streng frontal gezeigt. Wenn auch der Körper von vorn abgebildet wird, ist zumindest der Kopf zum Profil oder Halbprofil gedreht.

Schon auf den ersten Blick fallen die **Augen** der zwölf Sangüesener Apostel auf (Abb.367, 369). Ihre breiten, fast rechteckigen Gesichter werden von riesigen, mandelförmigen Augen dominiert, die seitlich nach unten gezogen sind. Die hervortretenden, kugeligen Augäpfel scheinen aus den Augenhöhlen zu quillen. Eine Kerbe zeichnet die spitze Mandelform nach, in der, wiederum als feine Kerbe, die Pupille sitzt. Da die Pupillen nicht von den Lidern überschritten werden, sondern ihre gesamte Kreisform behalten, "glotzen" die Apostel eindringlich von der Fassade. Durliat prägte den Begriff "yeux d'insectes".<sup>329</sup> Die Insektenaugen werden von geritzten Brauen umgeben, die ihre Verlängerung in den geraden langen Nasen finden. Augen und Augenbrauen liegen nicht auf einer Linie, sondern sind asymmetrisch angeordnet. Bei den im Profil gezeigten Figuren sieht man, wie die lange Nase gerade aus der Stirn wächst, ohne anatomisch getreu, auf Augenhöhe "einzuknicken" (Abb.370).<sup>330</sup>

Alle zwölf Apostel tragen **Bärte**. Ihre vollen Wangen werden scharfkantig von dem Bart abgesetzt, der als feste Masse, mal kantig, mal abgerundet knapp unter dem Kinn die untere Gesichtshälfte bedeckt. Parallel verlaufende Rillen durchfurchen den Bart und unterteilen ihn in wellig geführte Strähnen. Der dichte Bartwuchs öffnet sich in der Mitte zu einem schmalen, kleinen, geraden Mund, unter dem die Bartrillen ein Dreieck bilden.

<sup>328</sup> Zur unterschiedlichen Interpretation der Einzelszenen vgl. Schaubild 10.

<sup>329</sup> Durliat 1973, S.16.

<sup>330</sup> Damit erinnert diese Gesichtspartie an antike Darstellungen mit klassischem Profil oder auch an Reliefs der Maya.

Die **Haare** der frontal gezeigten Jünger sind in der Mitte gescheitelt und liegen dicht am Kopf. Parallele Furchen zeichnen die Haarstruktur. Zwischen den hohen Augenbrauen und dem Haaransatz bleibt nur noch wenig Raum für eine niedrige Stirn. Paulus (OA2, Abb.369) hat eine Stirnglatze und weit am Hinterkopf ansetzende Haare. Seine im Profil gezeigten Begleiter tragen meist schulterlange, zu einzelnen Zöpfen gedrehte, diagonal eingekerbte Haare, die wie Kordeln nebeneinander am Kopf liegen ("**Kordelhaare**", Abb.370). Die beiden neben Christus stehenden Engel führen eine Haarvariante mit vielen, in sich eingeritzten Löckchen vor, die dicht an dicht am Kopf sitzen und nur die Ohren freilassen ("**Schneckenlöckchen**", Abb.377).

Eben diese Gesichts-, Augen-, Bart- und Haargestaltung der Sangüesaner Apostel und Engel wird bei den Kapitellen aus San Juan de la Peña wiederholt. Exemplarisch sei die Figur des Adam vorgeführt, den Gott nach dem Sündenfall rügt; ein Motiv, das innerhalb der spanischen Bauplastik vermutlich einmalig ist (Pe2, Abb.366). Adam blickt mit den bekannten großen Insektenaugen vom Kapitell. Die Pupille ist nicht überschritten, seine spitz mandelförmigen Augen liegen schräg im Gesicht. Aus den fein eingekerbten Augenbrauen geht die schmale, lange Nase hervor. Scharfkantig wird der **Bart** des Stammvaters von seinen vergleichsweise prominenten Wangen abgehoben und durch parallel geführte Kerben um den Mund herum strukturiert, unter dem sich ein Dreieck abzeichnet. Von der Seite sind die zu dicken, in sich gedrehten Zöpfen gelegten Haare zu sehen ("**Kordelhaare**") sowie die in Verlängerung der Stirn gerade fortgesetzte Nase. Die zweite, aus Sangüesa bekannte Haarvariante, kleine in sich gekerbte Löckchen ("Schneckenlöckchen") zeigt in San Juan de la Peña z.B. der Engel, der Joseph im Traum erscheint, um ihn zu warnen (Pe5, Abb.384).<sup>331</sup>

Die Figuren sämtlicher Kapitelle und Konsolen des Südportals der Santiagokirche von **Agüero** führen die erläuterten Stilmerkmale vor. Als Beispiel sei das innerste Kapitell des linken Gewändes genannt (AgGK4, Abb.413). Zwei Ritter kämpfen (auf der rechten Kapitellhälfte) mit Keulen gegeneinander, während zwei alte Männer (auf der linken Kapitellhälfte) das Geschehen kommentieren. Die beiden Alten entsprechen mit ihren Insektenaugen, dem scharfkantig abgesetzten Bart, den im Verweisgestus ausgestreckten Zeigefingern und der Gestaltung ihrer Gewänder exakt den vorgestellten Skulpturen aus Sangüesa und San Juan de la Peña. Ihre Gesichter passen genau zu den Gesichtern des Adam auf dem aragonesischen Kreuzgangkapitell oder zu denen der Apostel Sangüesas.<sup>332</sup>

Die zwölf Apostel und die zwei Engel aus Sangüesa zeigen ein reduziertes Repertoire an **Gesten**. Es werden lediglich zwei Handhaltungen unterschieden: die offene Handfläche zeigt

<sup>331</sup> Das Kissen unter Josephs Kopf wiederholt das Kreismuster des Kissens, auf dem der Gottessohn im Oberen Apostolado Sangüesas thront.

<sup>332</sup> Das Kapitell aus Agüero führt ein Detail vor, das mehrfach im Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña vorkommt. Der Alte rechts faßt mit einer Hand den Stoffzipfel seines Umhangs. Dasselbe Detail wird in Agüero auf einem Konsolstein gezeigt und kommt auf einem Kapitell des Westportals der Kirche San Miguel von Biota vor (BiGK3). Vgl. zu den Motivwiederholungen innerhalb der Werkgruppe Kap.II.4.2.

zum Gruß nach außen (OA3, OA9, OA11, OA13, OA14, OA15, OA17, OA18, OA19, Abb.31, 32) oder Daumen und Zeigefinger sind zu einem Verweisgestus ausgestreckt, während die übrigen drei Finger als Faust geschlossen sind (OA1, OA2, OA12, Engel des Tetramorph OA4). Einige Apostel halten einen Gegenstand, ein Buch oder ein geschlossenes bzw. entrolltes Schriftband. Jakobus (OA13) und Petrus (OA9) sind mit ihren Attributen ausgestattet, einem Wanderstab und einem großen Schlüssel (Abb.375, 367).

Die Figuren der Kreuzgangkapitelle aus San Juan de la Peña wiederholen den Gruß- (z.B. Pe15 Jesus erweckt Lazarus) und den Verweisgestus (z.B. Pe17 Das letzte Abendmahl). Zusätzlich findet sich mehrfach die im Segensgestus erhobene Hand Christi (Pe13 Hochzeit zu Kanaa, Abb.368, Pe14 Christus und die Blutflüssige, Abb.373). Die Akteure der Kreuzgangkapitelle halten verschiedene Gegenstände, darunter auch den von dem Sangüesaner Jakobus bekannten massiven Wanderstab mit dickem Knopfende (z.B. Pe15, Abb.374).

Die Sangüesaner Apostel und Engel tragen bodenlange, schlichte **Gewänder** und einen Umhang, der bei einigen in der Mitte geschlossen, in den meisten Fällen aber geöffnet ist, und den Blick auf die engen, gefältelten Ärmel des Untergewands freigibt. Sie werden, ihrem Stand als Heilige entsprechend, barfuß gezeigt und haben keine Kopfbedeckung. Der Engel links (OA3, Abb.377) trägt über seinem an den Armen eng anliegenden Untergewand die weiten Ärmel des Übergewands und darüber einen Umhang.

Die Darstellung des Stofffalls und der **Falten** ist auf ein Minimum reduziert. Der Stoff wird nicht modelliert, sondern von tiefen Einkerbungen, großen konzentrischen Schnitten, in Halbkreisen gebogen oder kommaartig durchfurcht und gegliedert, wobei zwei "Typen" der Faltenkennzeichnung zu unterscheiden sind (Abb.368, 369). Am auffallendsten ist die **"Zähnchenreihe"**. Mit einem spitzen Gegenstand werden große konzentrische Schnitte eingeritzt und an einer Seite von einem Saum aus kurzen Kerben markiert. Dicht nebeneinander folgende kurze Rillen stehen im rechten Winkel zu der kommaartigen Kerbe (Abb.368). Davon unterschieden werden tiefere Kerben, die auf einer Seite von einer feinen, parallel verlaufenden Rille begleitet werden und auf der anderen Seite durch die Zähnchenreihe. Die Einschnitte mit Zähnchenreihe kennzeichnen Körperrundungen wie Schultern und Oberschenkel.<sup>333</sup> Die Fältelung an den Handgelenken wird dagegen durch einfache aufeinander folgende kommaartige Kerben dargestellt. Die Falten wirken nicht wie organisch aus den Körperformen gewachsen, sondern wie den Figuren ohne Beziehung aufgesetzt. Die Körper der Apostel sind ganz flach, wie der Fassade vorgeblendete Zungen gearbeitet, ohne etwa im Bereich der Oberschenkel oder Knie rund hervorzustehen.

<sup>333</sup> Vgl. Patton 1994 Peña, S.92: "concentric, curvilinear folds are enhanced by small perpendicular incisions, used in the manner of hatch-marks, which run along the inner edge of vertical folds and along the circular folds at knees and hips."

In San Juan de la Peña sei exemplarisch für die typische **Faltengestaltung** der Stilgruppe die große Decke über dem Bett des Joseph genannt (Pe5 Traum des Joseph, Abb.378). Tiefe halbrund verlaufende Kerben durchfurchen die Steinmasse und deuten Falten an. Der Rand der Kerben wird stellenweise von **Zähnenreihen** gesäumt, die Volumen vorgeben. Am Saum legt sich der Stoff in schwere Falten. Wie die Faltengestaltung auf den Kreuzgangkapitellen durch tiefe Kerben mit Zähnenreihe bei Kleidungsstücken eingesetzt wird, zeigt z.B. das Kapitell Pe13, das die Hochzeit zu Kanaa darstellt (Abb.368). Runde Kerben mit Zähnenrand markieren Schultern und Oberschenkel, kurze kommaartige Kerben bezeichnen die gefälteten Ärmel.

Die Apostel, die zwei Engel und die Figur Christi des Oberen Apostolados in Sangüesa führen die aufgezeigten Stilmerkmale vor und bilden eine homogene Gruppe. Allein **zwei Apostel** (OA17, OA18, Abb.356) fallen durch ihr abweichendes Format und die unstimmigen Proportionen der verschiedenen Gliedmaßen zueinander heraus. Sie sind viel schmäler als ihre Begleiter, obwohl für die Gestaltung zur Verfügung stehende Reliefplatte genauso breit ist wie bei den übrigen Skulpturen. Die dünnen Unterarme der beiden "Außenseiter" passen nicht zum Körper und knicken im scharfen Winkel von den eng anliegenden Oberarmen ab. Auch die Köpfe dieser Apostel sind sehr viel schmäler als die der anderen Jünger, ihre Wangen rundlicher. Die Haar- und Bartgestaltung sowie die Zeichnung der Augen stimmen dagegen mit denen der anderen Figuren überein.

Von dem durch die übrigen Figuren vorgegebenen Schema weicht außerdem der **Kopf Christi** ab (OA6, Abb.33). Das ovale Gesicht ist schmaler, die Augen liegen auf einer Ebene, werden von Doppelkerben eingefasst und haben nicht die charakteristischen vollrunden Pupillen. Nase und Mund sind prominent gearbeitet, der Bart rollt sich zu feinen Löckchen auf und die Haare liegen in wulstartigen Strähnen auf den Schultern. Das Gewand Christi wird am Oberkörper nicht wie die Kleidung der übrigen Figuren durch einfache Kerben gegliedert, sondern ausmodelliert.<sup>334</sup>

Die vier Wesen des Tetramorph im Zentrum der oberen Reihe des Apostolados wiederholen die bei den übrigen Skulpturen dieses Portalteils gesehenen Stilmerkmale und fügen weitere hinzu. So sind die **Flügel** bei allen vier Wesen auf die gleiche Weise strukturiert (Abb.371): sie bestehen aus einem Flügelansatz aus drei Reihen von Rhomben, die der Länge nach und schräg dazu mehrfach eingekerbt sind (im folgenden **Diamantmuster** genannt). Unter diesem Ansatz, der von einem breiten, in sich gerillten Band eingefasst wird, gliedern sich die Flügel in kürzere Federn und lange Schwingfedern. Brust und Kopf des Adlers sind ganz mit dem Diamantmuster überzogen.

<sup>334</sup> Iches (1971, S.45) überlegt, ob der Kopf Christi bewußt anders gestaltet wurde, um die besondere Stellung des Gottessohnes zu illustrieren, oder ob der Kopf das Werk eines anderen Bildhauers ist. Letzteres scheint überzeugender. Die Metallkrone auf dem Kopf Christi spricht zudem für nachträgliche Veränderungen bzw. Hinzufügungen.

Die mandelförmigen **Augen** der Tiere entsprechen denen der Apostel. Sie sind prominent gearbeitet und schräggestellt. Eine schmale Rille zeichnet die Mandelform nach, eine andere gibt die nicht angeschnittene, vollrunde Pupille an.

Hals und Rücken des Löwen (Abb.33) sind mit einem dichten **Fell** aus eng gerollten und fein eingekerbten Löckchen besetzt (**Schneckenlöckchen**), wie sie auch die Haare der Engel bilden. Das Tier hat keinen typischen Löwenkopf sondern das Gesicht eines monströsen Phantasiewesens, das in dem breiten, weit nach hinten gezogenen Maul seine spitzen Raubtierzähne bleckt. Sein Maul umgibt eine Art Wulst, der in direkter Linie in die Nase übergeht. Die kugeligen Augen mit eingekerbten Pupillen werden ebenfalls von einem Wulst eingefasst, der in dem aufgestellten Ohr seine Fortsetzung findet (im folgenden **Augen-Ohr-Linie** genannt).

Ebensolch ein Phantasiegesicht, aus denselben Elementen gebildet, findet sich im rechten Zwickel des Sangüesaner Portals wieder (RZ5, Abb.384). Der groteske Kopf sitzt hier auf einem Schlangenleib mit in Hufen endenden Beinen, dessen Leib durch tiefe Kerben mit einer begrenzenden Zähnchenreihe in bewegliche Segmente untergliedert wird. Damit wird das aus der Faltengestaltung bekannte Element am Tierleib umgesetzt.<sup>335</sup>

Über dem Wesen in der obersten Reihe des rechten Zwickels folgen zwei Greife (RZ2, RZ4, Abb.381) und ein Drachenpaar mit Menschenköpfen (Harpyien, RZ3, Abb.396), die anhand der Flügelstruktur, der Augen-Ohr-Linie, dem Fell am Rücken und den Huffüßen eindeutig derselben Stilgruppe zugeordnet werden können. Das gleiche gilt für den mit einem Schwert bewaffneten Soldaten im rechten Zwickel (RZ6, Abb.407) und für den jungen Mann, der rechts daneben gegen einen großen Drachen kämpft (RZ8, Abb.406). Die Köpfe der beiden Männer wie die Menschenköpfe des Drachenpaares (RZ3, Abb.396) gleichen mit ihren gerade aus der Stirn wachsenden Nasen, den Insektenaugen, den Kordelhaaren und dem Bart dem aus dem Oberen Apostolado bekannten Menschentypus. Die Falten der kurzen Röcke der Soldaten werden wie die Gewänder der Apostel mit den bekannten Kerbarten strukturiert. Zähnchenreihen an konzentrischen Schnitten markieren die Oberschenkel.<sup>336</sup>

Im linken Zwickel zeigen drei Mischwesen (auf zwei Werkstücken gearbeitet, LZ1, LZ2, Abb.379, 380) die gleichen Merkmale, so daß den Skulpturen des Oberen Apostolados elf Figuren aus den Zwickeln hinzuzufügen sind. Mit Hilfe dieser Skulpturen wurden die Zwickel gerade abgeschlossen, so daß auf den kompakten Mittelteil aus Tympanon, Türsturz, Archivolten und Zwickeln, der Portalabschluß in Form des Oberen Apostolados folgen konnte. Ein Gesims setzt die beiden Portalteile voneinander ab.<sup>337</sup>

<sup>335</sup> Milton Weber (1959, S.153) bezeichnet den Gesichtsausdruck des Löwen wie des Wesens aus dem linken Zwickel (LZ5, Abb.379) treffend als "sonrisa china".

<sup>336</sup> Vgl. zur Interpretation dieser Skulpturen als Teil der Sigurdsage Katalog I, S.77.

<sup>337</sup> Vgl. Kap.III.1.

Auf den Kapitellen des Kreuzgangs von San Juan de la Peña werden außer Pferden und Eseln keine Tiere dargestellt, mit denen die für die Mischwesen Sangüesas aufgezeigten Motive verglichen werden könnten. Aber Engel (Pe5, Abb.378; Pe8 Schlaf der Könige, Abb.379) wiederholen die von den Tieren Santa Marías bekannte Flügelstruktur. Der Ansatz aus drei Reihen von Rhomben, die der Länge nach und schräg dazu mehrfach eingekerbt sind (**Diamantmuster**), wird von einem in sich gerillten Band eingefasst. Darunter gliedern sich die Flügel in kürzere Federn und lange Schwingfedern.

Die ungewöhnlichen Köpfe des apokalyptischen Löwen (OA5, Abb.382) sowie des Phantasiewesens (RZ5, Abb.384) aus Sangüesa finden ihre Entsprechung in San Juan de la Peña in dem Kopf des Teufels, der Jesus in der Wüste in Versuchung führen will (Pe11, Abb.383). Das Auge des Dämon wird, wie in Sangüesa gesehen, von einem dicken Wulst umgeben, der in das aufgestellte Ohr übergeht (**Augen-Ohr-Linie**).

Die Vergleichsbeispiele aus San Juan de la Peña bieten in ihrer Form als Einsäulen- und Doppelsäulenkapitell einen anderen Bearbeitungskörper als die als großflächige Reliefs gearbeiteten Skulpturen Sangüesas. Entsprechend unterscheiden sich die Darstellungsarten etwas voneinander, da jeweils eine andere Umsetzung des Formenrepertoires möglich war.

**Großformatige Reliefs** wie die aus dem Oberen Apostolado Sangüesas sind in der romanischen Bauplastik Spaniens selten und kommen in dieser Anzahl an keinem anderen Portal vor.<sup>338</sup> Im Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña sind allein die aus einem Werkstück gearbeiteten Tympana, etwa der Santiagokirche in Agüero, und die Pfeilerreliefs des Kreuzgangs von San Pedro el Viejo in Huesca (Aragón) vergleichbar.

In der flachen Ausarbeitung entsprechen die Skulpturen des Oberen Apostolados dem **Tympanon** der Santiagokirche von Agüero, das die Anbetung der Könige zeigt (Abb.385). Obwohl die Könige, Maria und Joseph hier nicht als Einzelfiguren aufgefaßt, sondern auf einem Werkstück gestaltet, als Teil einer mehrfigurigen Komposition konzipiert sind, kommen sie aufgrund der Flachheit des Reliefs und des Formats den Aposteln näher als manche Figuren der runden Kapitellkörper. Sie sind jedoch anders proportioniert als die Apostel aus Sangüesa, haben auffallend breite Unterkörper und kleine Köpfe. Darin ähneln sie der Figur Christi des Oberen Apostolados, deren Unterkörper - wie der der Gottesmutter in Agüero - durch die Sitzposition mit ausgestelltem Bein im Verhältnis zum Oberkörper besonders zu den Seiten ausladend wird; dasselbe trifft auf den Sangüesener Engel des Tetramorph zu (Abb.371). Der an den Enden gelockte Bart des Sangüesener Gottessohnes (Abb.33) entspricht dem Bart der Könige aus der Epiphanieszene Agüeros. Die Tympanonfiguren wiederholen mit ihren Insektenaugen, den geraden Nasen und der Faltengestaltung durch Kerben mit Zähnchenreihe den Stil der Sangüesener Skulpturengruppe.

<sup>338</sup> Einzelne großformatige Reliefs sind an der Puerta del Cordero von San Isidoro, León, eingelassen worden (Abb.606) und in den Zwickeln der Puerta de las Platerías der Kathedrale von Santiago de Compostela zusammengestellt. Die Reliefs sind jedoch prominenter gearbeitet als in Sangüesa.



An den Eck- und Mittelpfeilern des Kreuzgangs von San Pedro el Viejo in **Huesca** waren ursprünglich vermutlich zehn großformatige Reliefs mit jeweils einem Apostel angebracht, die von der Anlage als Flachrelief und von der Größe den Figuren aus Sangüesa am nächsten kommen.<sup>339</sup>

Heute sind sechs derartiger Reliefs als moderne Kopien im Kreuzgang zu sehen. Im Museum von Huesca werden zwei Apostelreliefs, als Originale betitelt (Inventarnummern 49 und 50), ausgestellt (Abb.390, 391).<sup>340</sup>

Die Apostelreliefs zeigen wie die Skulpturen des Oberen Apostolados in Sangüesa jeweils eine Figur, die nicht aus einem Block gearbeitet, sondern deren Außenform "ausgeschnitten" ist. Nach Größe und Motiv stimmen die Reliefs aus Huesca mit den Aposteln aus Sangüesa überein. Die Faltengestaltung aber unterscheidet sich von derjenigen der Stilgruppe Sangüesas und von den Skulpturen der Vergleichsbeispiele San Juan de la Peña und Agüero. Die Falten werden in Huesca nicht kalligraphisch durch tiefe Furchen dargestellt, sondern plastisch modelliert. Am stärksten ähnelt sich der Gesichtsbereich der Skulpturen aus Huesca und Sangüesa. Es fehlen jedoch die typischen Merkmale wie Insektenaugen, der scharfkantig abgesetzte Bart und die Kordelhaare. Vorausgesetzt, die Kopien und Abgüsse entsprechen den Originalen, haben die Reliefs aus Huesca außer dem Format und der generellen Anlage also nichts mit denen aus Sangüesa gemein.<sup>341</sup>

Die Figuren des Oberen Apostolados sowie die genannten Zwickelskulpturen Sangüesas (Stilgruppe C), die Kreuzgangkapitelle aus San Juan de la Peña und die Bauplastik der Santiagokirche von Agüero sind nicht nur durch die aufgezeigten Stilmerkmale verbunden. Ihre enge Beziehung wird zudem durch **Motivzitate** bekräftigt.

Eine direkte Übereinstimmung sowohl im Motiv als auch in den Gestaltungsmitteln bestehen zwischen einem Langhauskapitell Santa Marías (IL13, Abb.393, 394) und einem Kapitell an der Innenseite des Portals der Santiagokirche von Agüero (AgIn2, Abb.395), auf denen Harpyien dargestellt werden. Wie in Sangüesa besetzen in Agüero gleich zwei **Harpyienpaare** den

<sup>339</sup> An jedem Eckpfeiler waren zwei Reliefs eingelassen und an den beiden Mittelpfeilern war je ein Relief angebracht. Derartige Reliefs sind sehr selten. In Frankreich zeigt der Kreuzgang der Abteikirche von Moissac wie die Pfeilerreliefs in Huesca ausgesehen haben könnten (vgl. ebenso die Reliefs in Santo Domingo de Silos). Zur Bauplastik von San Pedro el Viejo in Huesca, zu der außer den Kreuzgangkapitellen und Reliefs zwei Tympana zählen, vgl. Kap.VI.2, S.202.

<sup>340</sup> Es ist jedoch zweifelhaft, ob es sich bei den Reliefs tatsächlich um die Originale handelt. Sie sehen eher wie moderne Abgüsse aus. Bis zum Abschluß der umfangreichen Arbeiten im Museum, nach denen die Skulpturen wieder zugänglich sein werden, ist kein endgültiges Urteil möglich. Es erscheint durchaus möglich, daß bei den Umbauarbeiten im Museum und der damit verbundenen Neuordnung der Lagerbestände weitere Reliefs zum Vorschein kommen. Crozet (1968, S.51) spricht von "einigen Originalen", die im Museum vorhanden sein sollen, und behandelt die Reliefs als zu dem Originalbestand der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" gehörig.

<sup>341</sup> Obwohl die Reliefs stilistisch von den Skulpturen der Werkgruppe, die Crozet (1968, S.51) dem sogenannten Meister von San Juan de la Peña zuschreibt, eindeutig abweichen, reiht der Autor sie in das Oeuvre ein. Ihm folgt Patton (1994 Peña, S.138-139). Sie spricht sogar davon, daß die Skulpturen "nearly identical in style and treatment" seien. "They share the same stumpy proportions, aquiline profiles and high-shouldered stance, as well as the same broad spacing of drapery folds."

Körper des Doppelsäulenkapitells. Mit ihren geflügelten Reptilienkörpern und Menschenköpfen, sowie in der Anordnung zueinander, gleichen sie exakt den Mischwesen aus Sangüesa. Die Harpyienpaare bestehen aus einem weiblichen, bartlosen Tier und einem männlichen Mischwesen mit Bart. Sie zeigen die großen Insektenaugen, den scharfkantig abgesetzten Bart und die zu Kordeln gedrehten Haarsträhnen wie ihre Artgenossen aus Sangüesa. Wellenförmige Kerben mit Zähnchenreihen gliedern den Reptilienleib in bewegliche Segmente. Auch die Flügelstruktur entspricht sich. Der einzige Unterschied besteht in der Blickrichtung und der Flügelposition der Tiere. Die bereits bekannten Mischwesen aus dem rechten Zwickel Santa Marías (RZ3, Abb.396) entstammen derselben Familie wie diese Harpyien. Sie haben ebensolch einen Schlangenleib, Flügel und menschliche Köpfe.<sup>342</sup>

Auf diesem Kapitell aus dem Innern Sangüesas, den Kapitellen aus Agüero und denen aus San Juan de la Peña fallen direkt unterhalb der Kämpferplatte kleine **Würfel** auf, die dem glatten Untergrund des Kapitellkörpers aufgesetzt und in der Mitte zweimal der Länge nach eingekerbt sind. Sie sind vermutlich in Ableitung der Voluten des klassischen korinthischen Kapitells entstanden und werden wie diese in der Mitte und an den Seiten plaziert.<sup>343</sup>

Ein zweites Kapitell aus dem Innern der Santiagokirche von Agüero bekräftigt die aufgezeigte Verbindung zwischen Sangüesa und der Bauplastik der aragonesischen Kirche (AgIn3c, Abb.399). Es zeigt zwei **Löwengreife**, die den beiden Mischwesen aus dem rechten Zwickel von Sangüesa auf verblüffende Weise ähneln (RZ2, RZ4, Abb.397, 398). Die beiden Vogelwesen aus Agüero sind genauso angeordnet wie ihre Artgenossen auf dem Portal der navarresischen Kirche, haben aber die Vorderbeine erhoben, um auf den schmalen Körper des Einsäulenkapitells zu passen, sie wenden die Köpfe weit zurück. Ihr Hals ist ebenso wie bei den Sangüesaner Mischwesen mit dem von den Flügeln bekannten Diamantmuster überzogen. Sie haben dieselben mandelförmigen Augen, allein die Augen-Ohr-Linie fehlt in Agüero. Der Hahnenkamm, die Tatzen als Hinterläufe und die Vogelkrallen mit Sporn als Vorderläufe vervollständigen die Übereinstimmungen.

Das Motiv des Löwengreifs kommt mehrfach in der Skulpturengruppe um den Kreuzgang von San Juan de la Peña vor. Auf einem Kapitell aus San Miguel in Biota (Südportal, BiGK5)<sup>344</sup> stehen sich die beiden Löwengreife so dicht gegenüber, daß sich ihre Hinterteile berühren. Ein Kapitell aus der Kirche San Nicolás von El Frago (Südportal, FrGK8) zeigt dasselbe Motiv. Auch stilistisch entsprechen sich die Skulpturen.

<sup>342</sup> Ein Relief der Santiagokirche von Puente la Reina (Navarra), das vier sehr ähnliche Harpyien zeigt, wird aufgrund der motivischen Übereinstimmung von einigen Autoren ebenfalls dem Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña zugeschrieben (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.267b, 267d).

<sup>343</sup> Crozet (1968, S.55) spricht von "(...) dés aux angles et, souvent, au milieu des côtés de la corbeille. Presque invariablement, ces dés sont rayés de cannelures verticales." Patton (1994 Peña, S.91) nennt die Würfel "small rectangular modillions, bisected or rised by vertical channels (...) like pillbox hats". Auch Melero Moneo (1995, S.48) verweist auf "una especie de dados rayados situados entre el cimacio y la cesta" als besonderes Charakteristikum der Kapitelle.

<sup>344</sup> Vgl. Schaubild 12, 13.

Aufgrund des Vergleichs mit der Bauplastik der Santiagokirche von Agüero, zu der - wie am Beispiel der Harpyien und Löwengreife gesehen - enge stilistische Verbindungen bis hin zu Motivzitate bestehen, kann ein zweites Kapitell aus dem Inneren Santa Marías von Sangüesa hinzugefügt werden (IL12, Abb.400), das man zunächst nicht mit dieser Stilgruppe in Verbindung bringt.

Auf dem linken Körper des Doppelsäulenkapitells Santa Marías stehen zwei Löwen einander gegenüber und beugen sich über einen am Boden liegenden Ziegenbock (IL12, Abb.400, 401). Die Vorderläufe der Löwen sind erhoben und die Tiere neigen die Köpfe herab, um ihr Opfer zu fressen. Dasselbe Motiv in derselben Anordnung zeigt ein Kapitell des Südportals von Agüero (AgGK1, Abb.402). Die Löwen stehen auch hier gekrümmt über einem Ziegenbock und beißen in dessen Nacken und Rücken. Beide Tiere haben einen Vorderlauf erhoben und berühren sich mit ihren Tatzen. Das Doppelsäulenkapitell aus dem Langhaus von Sangüesa wiederholt das Motiv und die Komposition aus Agüero; in Sangüesa war es ursprünglich in der Verdoppelung auf den beiden Kapitellen des Säulenpaars gegeben (heute ist das rechte Kapitell bis auf einen kleinen Teil mutiliert).

Die Löwen aus Sangüesa und Agüero haben das für die hier untersuchte Stilgruppe typische dichte Löckchenfell (vgl. z.B. die Locken am Rücken des Mischwesens RZ3, Abb.396). Ein Wulst liegt um die Augen der Löwen und geht in das aufgestellte Ohr über (Augen-Ohr-Linie). Die in der Mitte und an den Seiten unter der (teilweise ergänzten) Kämpferplatte des Sangüesener Kapitells angebrachten "Würfel" bestätigen die Werkbezüge. Allein die Hintergrundgestaltung weicht auf beiden Kapitellen voneinander ab. In Agüero bildet ein Blatt an der Kapitellkante unter der Ecke eine dicke Volute, in Sangüesa belegen große, eingekerbte Blätter den Hintergrund und rollen sich an den Seiten zu Voluten auf.

Zwei Löwen, die einen Ziegenbock fressen, finden sich identisch angeordnet mehrfach in der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña". An dem Portal von Agüero selbst wird es im rechten Gewände wiederholt (AgGK6, Abb.403).<sup>345</sup> Das Motiv kommt in der gleichen Komposition außerdem auf einem Doppelsäulenkapitell des Kreuzgangs von San Pedro el Viejo in Huesca vor (Abb.404)<sup>346</sup> und auf einem Kapitell des Westportals von San Miguel in

<sup>345</sup> Das Kapitell hebt sich durch die helle Farbe des Steins und den exakten Steinschnitt von den restlichen Portalskulpturen der Santiagokirche ab. Iñiguez Almech (1968, S.229) geht davon aus, daß dem ursprünglichen Portal kurze Zeit nach seiner Errichtung die äußere Archivolte hinzugefügt wurde. Sie ruht im linken Gewände auf einem Einsäulenkapitell, im rechten Gewände liegt sie dagegen einem Doppelsäulenkapitell auf. Diese Unstimmigkeiten lassen auf Abänderungen innerhalb der Kapitellfolge und der Bauplastik schließen, die die Motivwiederholung (AgGK1, AgGK6) und die stilistische Abweichung des Kapitells rechts außen erklären würden.

<sup>346</sup> Der Ziegenbock liegt hier andersherum und die Tiere sind ungelenker gezeichnet. Die Kapitelle aus Huesca wurden umfassend restauriert und in mehreren Fällen durch moderne, nicht als solche gekennzeichnete Nachbildungen ersetzt, so daß man auch bei diesem Kapitell fragen muß, ob es sich um das Original handelt oder um eine auf ein Original mit diesem Motiv zurückgehende moderne Kopie (vgl. García Lloret 1995/96, Kapitell Nr.38, S.342).

Biota (BiGK3); beide Stücke werden dem Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" zugeschrieben.<sup>347</sup>

Auch der junge Drachenkämpfer aus dem rechten Zwickel Santa Marías (RZ8, Abb.406) wird in der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" mindestens zweimal wiederholt: in Huesca auf einem Kreuzgangkapitell (Abb.405) und in Ejea als Archivoltenfigur.<sup>348</sup>

Durch den Vergleich mit der Bauplastik der Santiagokirche von Agüero wird eine bisher nur auf Vermutungen beruhende Zuschreibung eines Kapitells, das sich heute im Museo de Navarra (Pamplona) befindet, zur Bauplastik Santa Marías, Sangüesa, bestätigt (Mu1, Abb.411, 412).<sup>349</sup> Es zeigt zwei **Ritter** in Kettenhemden, die sich mit dicken Keulen bewaffnet, gegenüber stehen und zum Schutz lange Schilde vor den Körper halten. Allein die linke Kapitellseite ist bearbeitet, die rechte Hälfte des Blocks ist glatt abgeschlagen.<sup>350</sup>

Das bereits vorgestellte Portalkapitell aus dem linken Gewände von Agüero (AgGK4, Abb.413, 414) bildet genau solch ein Paar kämpfender Soldaten ab. Sie stehen einander gegenüber, ohne daß sich ihre Schilde berühren. Der Mann rechts hält die Keule hinter den Rücken, der Soldat links hat bereits zum Hieb ausgeholt und seine dicke, schwere Keule auf den Schild des Gegners fallen lassen. Auf der linken Kapitellseite sitzen zwei alte Männer und kommentieren das Geschehen. Die Soldaten aus Agüero und die Gegner aus Sangüesa gleichen sich wie ein Ei dem anderen. Sie tragen einen knielangen Rock, der durch dicht übereinander geschichtete Zick-Zack-Linien als Kettenhemd charakterisiert ist und wie eine Kapuze den Kopf überzieht, so daß nur ein Teil des Gesichts mit den großen Insektenaugen und den bekannten, gerade aus der Stirn wachsenden Nasen hervorschaut. Die Schilde sind mit einem Gurt an Taille und Schulter befestigt. An den Ecken und in der Mitte sitzen auf beiden Kapitellen direkt unter dem Kämpfer die bekannten "Würfel".

Auf einem Kapitell des Westportals von San Miguel in Biota wird das Motiv der kämpfenden Soldaten wiederholt (BiGK8, Abb.415). Die beiden Männer stehen in größerem Abstand zueinander als ihre Kampfgenossen aus Sangüesa und Agüero. Der Mann rechts hat seine Keule bereits auf den Schild des Gegners fallen lassen, der nur an einem Schultergurt hängt.

<sup>347</sup> Das Kapitell in Biota ist etwas kleiner als die Vergleichsbeispiele, so daß sich die Körper der Löwen stärker krümmen. Der Hintergrund ist hier glatt belassen. Das gleiche Motiv zeigt ein Doppelsäulenkapitell aus San Andrés in Armentia (Alava) in der Verdoppelung mit vier Löwen, so wie man sich die ursprüngliche Gestaltung des Kapitells aus Sangüesa vorzustellen hat (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.224b). Stilistisch unterscheiden sich die Skulpturen aus Armentia jedoch von den Beispielen aus Agüero und Sangüesa. Das Kapitell aus Armentia zeigt, daß das Motiv der beiden einen Ziegenbock fressenden Löwen auch außerhalb der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" vorkommt.

<sup>348</sup> Vgl. Katalog I, RZ8.

<sup>349</sup> Laut Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.14) wurde das Kapitell bei Arbeiten in Santa María gefunden. Es gibt jedoch keine gesicherten Angaben über den Ursprungsort der Skulptur.

<sup>350</sup> Das Kapitell ist vermutlich ursprünglich für eine Eckposition, etwa als Fensterkapitell, konzipiert gewesen.

Das Kettenhemd umschließt das Kinn der beiden Kontrahenten und reicht nicht ganz bis unter die Nase. Insgesamt sind die Figuren unbeholfener dargestellt als in Sangüesa und Agüero.

Im Museum von Pamplona befindet sich ein weiteres, vermutlich ebenfalls der Bauplastik Santa Marías von Sangüesa zuzuschreibendes Kapitell. Es zeigt zwei **Vogelwesen** mit großen Köpfen und kugeligen Körpern, die ihre langen Hälse tief herabbeugen und sich anschauen (Mu4 **Vogelstrauß**, Abb.416). Aufgrund der Augenform, der Flügelstruktur und der gedrungenen Körper muß auch diese Skulptur zu der hier untersuchten Stilgruppe gezählt werden. Zwei ebensolche Wesen auf einem Kapitell aus San Miguel in Biota (Südportal BiGK3) bestätigen die Zuschreibung.<sup>351</sup>

Die durch Bezüge der figürlichen Darstellungen hergestellte Verbindung zwischen Sangüesa, San Juan de la Peña und Agüero werden durch Gemeinsamkeiten der **vegetabilen Elemente** bestätigt. Ein Gesims aus Blättern und Früchten setzt das Obere Apostolado von dem unteren Portalteil ab. Ein zweites vegetabiles Band trennt die beiden Arkadenreihen voneinander (Abb.21).

Grundelement des unteren Gesims ist ein herzförmiges Blätter-Traubengebilde, an das sich wie Saugnäpfe seitlich zwei dicke, dreimal aufgefächerte Blätter legen (Abb.31, 32). Eine der Länge nach eingekerbte Ranke verbindet diese Blätter-Traubengebilde miteinander. Aus der Ranke zweigt sich bei jedem Element ein großes Blatt ab, das sich wie das fehlende Glied des Kreises um die Blätter-Trauben-Einheit legt. Kleine Blättchen füllen die Zwickel.

Die Ausgangsform des die beiden Arkadenreihen trennenden Bandes ist den Blätter-Traubengebilden des unteren Gesims in Größe und Form ähnlich. Statt Trauben bilden hier zwei Blätter, die abwechselnd nach oben und nach unten wachsen, das bestimmende Motiv.

Im Gesamtoeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" tauchen an Kämpfern und Gesimsen wiederholt zwei Typen vegetabler Ornamente auf, die nur jeweils leicht variiert werden (Typ 1, Typ 2, Abb.374, 373). Auch unter den insgesamt neun verschiedenen Ranken- und Blütenformen der Kämpfer in dem Kreuzgang von San Juan de la Peña finden sich diese Leitformen. Das Kapitell Pe14 (Jesus heilt die Blutflüssige, Abb.373) zeigt den ersten Typus: Das bestimmende Element des Kämpfer-Ornaments besteht aus zwei dicken Blättern, die sich seitlich an eine Frucht legen, die abwechselnd von oben herabhängt oder von unten emporwächst. Die Frucht setzt sich wie eine Traube aus einzelnen Früchten zusammen bzw. ist netzartig fein eingekerbt.

Die Variante dieser Grundform (Typ 2, Abb.378) wird aus ebensolchen Blättern gebildet, die hier jedoch keine Frucht umschließen. Die dicken Blätter werden von einer Ranke

<sup>351</sup> Das Kapitell (Mu4) wird von einigen Autoren nicht Santa María, sondern der nicht mehr erhaltenen Kirche San Nicolás aus Sangüesa zugeschrieben (vgl. Katalog I, Mu4). Es kommt den Vergleichsbeispielen aus der Werkgruppe um San Juan de la Peña und Agüero stilistisch aber näher als den erhaltenen Kapitellen aus San Nicolás (vgl. Kap.II.6.2, Anm.37).

zusammengefaßt, aus der sie wachsen. Sie sind in sich eingekerbt und gehen abwechselnd von oben oder von unten von der Ranke ab. Derartige dicke Blätter werden in San Juan de la Peña auch auf den Kapitellkörpern als Hintergrundelement bzw. als Teil der Szene verwandt (z.B. Pe16 Einzug nach Jerusalem, Pe5 Traum des Joseph, Abb.378).

Die beiden Gesimsbänder aus Sangüesa wiederholen in geringer Abwandlung die Grundmotive (Typ 1, unteres Gesims) und Typ 2 (oberes Gesims) aus San Juan de la Peña. Die Frucht in dem unteren Band zwischen zwei Blättern (Typ 1) besteht in Sangüesa aus kleinen Kügelchen, in San Juan de la Peña ist sie dagegen eingeritzt und hat eine exakte Dreiecksform. In beiden Fällen umschließt eine Ranke mit seitlich liegenden Blättern das Hauptelement aus Blättern und Früchten.<sup>352</sup>

Das obere Gesimsband übernimmt, abstrahiert die Kämpferform Typ 2 aus San Juan de la Peña. Die um die Blätter ausgesparte Form (Negativform) wird in Sangüesa stärker betont. Der Kämpfer des Kapitells IL13 (Harpyienpaar, Abb.388) gibt eine Variante des zweiten Typus wieder. Die Negativform ist hier breiter, die Blätter sind filigraner und nicht so fleischig.

Nach der Analyse zeichnet sich folgendes Bild. Es gibt zahlreiche Stilparallelen sowie Motivzitate zwischen den Skulpturen der Stilgruppe C aus Sangüesa und den Kapitellen aus dem Kreuzgang von San Juan de la Peña sowie der Bauplastik der Santiagokirche von Agüero.<sup>353</sup> In der gesamten Werkgruppe des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña kommen jedoch (bis auf einige Tympana) keine in Form oder Format vergleichbaren, als großformatige Reliefs gearbeiteten Skulpturen vor. Die Apostel und Engel des Oberen Apostolados aus Sangüesa sind zwar eindeutig innerhalb der großen Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" anzusiedeln, sind jedoch als Gesamtanlage einmalig. Durch die Größe und Frontalität sowie die Vereinzelung der Figuren und deren Betonung durch die sie rahmenden Arkaden werden in Sangüesa die bekannten Ausdrucksmittel der Skulpturengruppe gesteigert und zugespitzt. In seiner Monumentalität ist das Obere Apostolado ein einzigartiges Werk innerhalb des Oeuvres des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña.<sup>354</sup>

<sup>352</sup> Diese vegetabilen Formen werden in den anderen, dem Meister zugeschriebenen Skulpturenkomplexen ebenfalls wiederholt.

<sup>353</sup> Die stilistischen Übereinstimmungen betreffen Augen-, Bart-, Haargestaltung, Faltenzeichnung, Flügel, Verhältnis von Kopf- zur Körperlänge, Gesamtaufassung der Figuren sowie Gesten und Details wie z.B. Kissen und Wanderstöcke.

<sup>354</sup> Das Verhältnis der Stilgruppe (C) Sangüesas zu dem Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" wird in der Literatur unterschiedlich beurteilt. In den frühen Arbeiten (Milton Weber 1959; Crozet 1968, S.51; Lacoste 1979) werden keine Differenzierungen innerhalb des Gesamtwerkes des Meisters von San Juan de la Peña gemacht und die genannten Skulpturen Sangüesas einfach dem "aragonesischen Wanderkünstler" (Iches 1971, Kap.III) zugeschrieben. In den neueren Arbeiten wird dagegen innerhalb der gesamten Werkgruppe des Meisters unterschieden. Die Skulpturen Sangüesas werden jedoch meist als Randgruppe abgehandelt und nicht weiter untersucht. Patton (1994 Peña, S.136-139) beschränkt sich innerhalb der Stilgruppe C Santa Marías auf die Reliefs des Oberen Apostolados und die Zwickel, berücksichtigt also nicht die Kapitelle im Innern. Die Autorin kommt trotz einiger von ihr bemerkten Ähnlichkeiten zwischen den Navarreser Skulpturen und den Kreuzgangkapitellen aus San Juan de la Peña zu dem Schluß, daß in Sangüesa ein anderer Meister gearbeitet habe als in dem aragonesischen Kloster. Engere Bezüge sieht Patton zwischen den Reliefs Sangüesas und den Kreuzgangkapitellen aus

#### 4.2. Kopie und Vorbild in dem Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña"

Nach diesem Vergleich fällt auf, daß innerhalb der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" ungewöhnlich häufig Motive identisch wiederholt werden. Die Harpyienpaare ebenso wie die Greife sind in Sangüesa und auch in Agüero je zweimal abgebildet. Das Motiv der gegeneinander kämpfenden Ritter wiederholt sich in Sangüesa, Agüero und Biota. Die zwei Löwen, die einen Ziegenbock fressen, kommen sowohl in Sangüesa als auch gleich zweimal in Agüero, in Huesca und Biota vor. Diesen Motivwiederholungen lassen sich noch zahlreiche weitere Beispiele innerhalb des Oeuvres des "Meisters von San Juan de la Peña" hinzufügen, etwa die identisch (bzw. seitenverkehrt) wiederholten Epiphaniedarstellungen auf den Tympana von Agüero (Abb.385), El Frago (Westportal, Abb.389) und Biota (Westportal, Abb.388) oder die zwei knienden Engel, die ein Chrismon halten, auf den Tympana von San Felices in Uncastillo (Abb.624), Ejea, El Frago und San Pedro el Viejo, Huesca.<sup>355</sup> Ebenfalls zum Repertoire der Werkgruppe gehören eine stehende Tänzerin, die von einem Schalmeispieler begleitet wird (Agüero AgGK3, Abb.418) sowie eine ihren Körper ekstatisch weit nach unten beugende Tänzerin (Agüero; Zaragoza, La Seo, Abb.422, 423; Biota Südportal BiGK6, Abb.419; Huesca, Abb.420; Ejea Westportal EjGK4, Abb.421; El Frago FrGK2), die dort ebenfalls von einem Schalmei- oder einem Harfenspieler begleitet wird. Diese Motive werden in den genannten Beispielen bis auf minimale Abweichungen identisch zitiert.

Für die anderen im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Skulpturenkomplexe können zwar keine vergleichbaren Motivzitate in dieser Häufung und Übereinstimmung festgestellt werden, doch kommt es auch hier immer wieder zu Wiederholungen einzelner Motive. Es sei nur auf die sehr ähnliche Darstellungen der Flucht nach Ägypten in Santa María, Uncastillo (Abb.457), und in Sangüesa (Abb.456) verwiesen oder auf die beinahe identische Wiedergabe der Vertreibung aus dem Paradies in Santa María, Uncastillo (Abb.455), und in Sos del Rey Católico (Abb.454, vgl. Kap.II.6.c). Das Tympanon des Westportals der Kathedrale von Jaca (Abb.620) findet eine

---

San Pedro el Viejo in Huesca. Melero Moneo (1995, S.53) unterscheidet zwischen den Kapitellen im Innern Santa Marías und den Reliefs der Fassade. Sie geht für das Gesamtoeuvre von drei verschiedenen Meistern bzw. Werkstätten aus: der Werkstatt von San Miguel in Biota, derjenigen von San Pedro el Viejo in Huesca und der Werkstatt von San Juan de la Peña. Ersterer schreibt sie außer den beiden Portalen von San Miguel, Biota, die Portale von Ejea, El Frago, San Felices, Uncastillo, das Südportal von Agüero sowie die Kapitelle aus dem Inneren Santa Marías, Sangüesa zu. Ebenfalls gehörten, so Melero Moneo weiter, einige Zwickelfiguren dazu (z.B. RZ8). Das Obere Apostolado Sangüesas sowie andere Zwickelfiguren (Mischwesen) stammen, der Autorin zufolge, aus der Werkstatt von San Juan de la Peña. Im Vergleich zu den Kapitellen des aragonesischen Kreuzgangs zeigten die Skulpturen Sangüesas jedoch eine qualitativ schlechtere Arbeit. García Lloret (1995/96) erweitert die Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" um einige z.T. unbekannte Skulpturenkomplexe und unterteilt das riesige Oeuvre in drei Phasen. Der ersten Phase schreibt er die Bauplastik von Uncastillo, San Felices, San Gil de Luna und Huesca (teilweise) zu. Der zweiten Phase gehören einige Kapitelle aus Huesca an, außerdem die Kapitelle aus San Juan de la Peña, die Portale aus Ejea sowie Skulpturen aus Luesia, Almudévar und Tauste. Der letzten Phase werden die Skulpturen aus Biota, Agüero, El Frago, Puente la Reina und Sangüesa zugeordnet.

<sup>355</sup> Vgl. zu dem Motiv der Engel mit dem Chrismon Kap.VI.2, S.199.

direkte Nachbildung in dem Bogenfeld der Klosterkirche von Santa Cruz de las Serós und San Martín, Uncastillo (Abb.666).<sup>356</sup> Die Beispiele ließen sich beliebig ergänzen.<sup>357</sup>

Motivzitate, Kopien, sind also offensichtlich ein für die romanische Bauplastik charakteristisches Phänomen. Dabei stellt sich die Frage, wie das Verhältnis von Vorbild und Kopie zu bewerten ist.<sup>358</sup>

Gleiche Formen werden an verschiedenen Bauwerken angebracht, definierte Muster in andere Zusammenhänge gestellt und nur um Nuancen variiert. Bredekamp beobachtet dieses Phänomen auch innerhalb der Bauplastik des 11.Jhs. und stellt Überlegungen an zu der Art, in der die Übertragung stattfand: "Ob diese Übertragung durch Modellfiguren, durch Vorfertigung zum Export zu erklären ist oder ob sie sich der eidetischen Gedächtnisleistung des Bildhauers verdankt, ist gegenwärtig nicht zu erschließen. In jedem Fall bleibt der Tatbestand einer aus Arbeitsökonomie oder aus Lust an einmal gefundenen Mustern gewonnenen Fülle von Formwanderungen über die Distanz von Hunderten von Kilometern."<sup>359</sup>

Für Simon ist die Frage nach dem Verhältnis von Vorbild und Kopie sogar das zentrale Thema der romanischen Bauplastik, ohne das ein Verständnis des Gegenstands nicht möglich sei. Um die Funktionsweise der romanischen Kunst begreifen zu können, so Simon, müsse man die Art des Kopierens verstehen.<sup>360</sup>

Das eindeutige Kopieren einer einmal ausgearbeiteten Form scheint zur üblichen Arbeitspraxis der Steinmetze gehört zu haben. Aus dieser Arbeitspraxis spricht eine Bewertung von Vorbild und Kopie, die so gar nicht unserer heutigen Wertschätzung von Nachahmung, Original und Innovation entspricht.<sup>361</sup> Das moderne Konzept von der Kopie als dem Minderwertigen und von dem Original, also der Innovation, als dem höher zu Bewertenden ist ganz offensichtlich nicht

<sup>356</sup> Zu dem Verhältnis von Jaca und Seros vgl. Moralejo Alvarez 1986; Ocón/ Rodríguez 1986 (zum Tympanon von Jaca vgl. Kap.VI.2., S.200).

<sup>357</sup> In den zahlreichen Arbeiten über das Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" wird erstaunlicherweise nicht auf das Phänomen der Motivzitate eingegangen.

<sup>358</sup> Dem Verhältnis von Originalität, Modell und Kopie war auf dem 5. Kunsthistorikerkongreß 1984 in Barcelona eine eigene Sektion gewidmet: "Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico". Vgl. die 1986 in den Kongreßakten veröffentlichten Beiträge von Melero Moneo (Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela), Moralejo Alvarez (Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (S.XI-XII) und Ocón/ Rodríguez (Los Tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Seros, una pretendida relación modelo-copia) sowie Martínez de Aguirre Aldaz (Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella).

<sup>359</sup> Bredekamp 1992, S.104. Bredekamp spricht statt von Motivwiederholungen von Formwanderungen, da nicht - wie im Falle des "Meisters von San Juan de la Peña" möglich - komplette Szenen zitiert werden, sondern nur Details.

<sup>360</sup> Simon (1980) stellt diese Überlegungen über das Verhältnis von Original und Kopie im Zusammenhang mit der Frage nach der Herkunft der romanischen Skulptur an. Er sieht nicht die Antike oder die Kleinkunst als Ursprung der romanischen Skulptur, wie oftmals formuliert, sondern die zeitgleichen romanischen Werke, die kopiert, nachgebildet und weiterentwickelt wurden.

<sup>361</sup> Vgl. Simon 1980, S.249: "Mais nous savons que le patron et l'artiste médiévaux, dont l'attitude est ainsi conforme à une sensibilité essentiellement néoplatonicienne, n'avaient pas nécessairement la même conception de l'imitation que nous."



die mittelalterliche Vorstellung. Hinter den zahlreichen Beispielen von Kopien steht vielmehr der Gedanke, daß durch das Kopieren etwas von dem Original auf die Nachahmung übergeht. Die Kopie ist nicht das reine Substitut, der Ersatz des ursprünglichen Gedankens, nicht die bloße Replik, sondern auf die Kopie kann die Bedeutung und die Wichtigkeit des Ursprungsmoments übertragen werden. Kopie und Vorbild sind gleichwertig.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Simon (1980, S.249) verweist in diesem Zusammenhang auf Arbeiten von Saxl, Panofsky, Swarzenski, Vermeule, Oakeshott, Adhemar und v.a. Krautheimer, die gezeigt haben, daß "en copiant et en empruntant à l'Antiquité, l'artiste ou le dessinateur médiéval tentait d'extraire une valeur particulière de la source utilisée. La copie n'était pas simplement un substitut, bon marché ou facile, de la pensée originale." Im Mittelalter bestand, so Krautheimer, zwischen Quelle und Kopie eine Beziehung, die es erlaubte, die, grundlegende Bedeutung von der Quelle auf die Kopie zu übertragen.

## 5. Fünf Kapitelle im Apsidenbereich (Stilgruppe D)

Drei Fensterkapitelle im Inneren der Apsiden Santa Marías - zwei davon in der Nordapsis, eines in der Mittelapsis - bilden zusammen mit zwei Fensterkapitellen der Mittelapsis außen eine kleine, aber innerhalb der Bauplastik Santa Marías besonders qualitätvolle, stilistisch einheitliche Gruppe, Stilgruppe D genannt.

Das nördliche Kapitell der Nordapsis (IAc, Abb.424) zeigt die klassische Verkörperung der Sünde des Geizes, der Avaritia. Ein Mann hockt breitbeinig auf dem Kapitellring und hält mit beiden Händen einen großen, prall gefüllten Sack, der schwer von seinem Hals hängt.<sup>363</sup>

Auf dem rechts folgenden Kapitell (IAe, Abb.428-431) sind dicht nebeneinander, in zwei Gruppen von je vier Personen, acht Einzelfiguren versammelt. Sie illustrieren zwei innerhalb der romanischen Bauplastik Spaniens in dieser Kombination wohl einmalige Szenen: die Enthauptung des hl. Johannes und den Tanz der Salome vor Herodes.<sup>364</sup> Der Henker hat Johannes am Schopf gepackt und ihm das Messer an die Kehle gelegt, um den Heiligen im nächsten Moment zu enthaupten. Zwei Männer links hinter dem Täufer wohnen dem Martyrium bei. Auf der rechten Kapitellhälfte, ihren Rücken dem Henker zugewandt, tanzt Salome vor Herodes, der von seiner Frau Herodias und einer Dienerin begleitet wird. Der Tanz der Salome ist hier im Unterschied zu vergleichbaren Darstellungen der Salome mit wilden, ekstatischen Tanzbewegungen lediglich durch verhaltene Gesten, wie dem Hochheben des Rockes und durch die offenen Haare der Tänzerin, angedeutet, so daß die Szene nur im Zusammenhang mit der Martyriumsdarstellung zu interpretieren ist.

Im Unterschied zu den Seitenapsiden mit ihren Einsäulenkapitellen bietet die Anlage der Mittelapsis Santa Marías Raum für Doppelsäulenkapitelle, die von je einem Einsäulenkapitell flankiert werden (Abb.12). Das einzige erhaltene Doppelsäulenkapitell der Mittelapsis (IAh, Abb.435-437) stellt in einer Komposition aus sieben Einzelfiguren, die sich nebeneinander auf dem Kapitellkörper nach rechts bewegen, die Flucht nach Ägypten dar. Auf dem dazugehörigen linken Nebenkapitell stehen sich ein Vogel und ein Löwe gegenüber. Über den beiden Tieren, direkt unter dem Kämpfer wachsen aus dem Kapitellkörper drei Löwenköpfe heraus (Abb.438, 439). Das rechte Nebenkapitell ist nicht überkommen.<sup>365</sup>

Das Fensterkapitell außen an der Mittelapsis, das ebenfalls der Stilgruppe D zuzurechnen ist, zeigt drei kleine Löwen (FA9, Abb.504), die mit ihren Hinterläufen in dem Kapitellkörper sitzen bzw. aus diesem heraus wachsen. Aus ihren Mäulern kommen kleine Dampfvolken oder

<sup>363</sup> Vgl. zur Interpretation der Skulptur als Darstellung der Avaritia Katalog I, IAc.

<sup>364</sup> Andere Darstellungen des seltenen Motivs werden im Katalog I, IAe angegeben.

<sup>365</sup> Vgl. Katalog I, IAh.

Pflanzenbüschel. Auf dem folgenden Kapitell stehen bzw. hocken drei Menschen, vermutlich zwei Musiker und eine Tänzerin (FA8, Abb.425, 427).<sup>366</sup>

Diese fünf Kapitelle bilden eine zusammenhängende Stilgruppe und stehen in enger Beziehung zur Bauplastik der Kirche Santa María aus Uncastillo.

## 5.1. Vergleichsbeispiele

### a. Die Bauplastik von Santa María, Uncastillo (Aragón)

Die Bauplastik von Santa María, Uncastillo, ist die zentrale Arbeit einer großen, hauptsächlich in Aragón tätigen Werkstatt, der umfangreiche Skulpturenkomplexe an mindestens fünf Kirchen zugeschrieben werden können, zu denen auch einige Skulpturen aus Santa María la Real, Sangüesa, gehören. Sie soll im folgenden mit dem Arbeitstitel "Werkstatt von Santa María, Uncastillo" benannt werden.

Der hervorragend erhaltene Skulpturenbestand Santa Marías konzentriert sich am Südportal, das sich auf der Höhe des vierten Jochs öffnet (Grundriß 8 und 15, Schaubild 14, Abb.446).<sup>367</sup> Das Portal besteht aus drei dicht mit Skulpturen besetzten Archivolten (UnAvI-UnAvIV), die auf jeder Seite auf drei figürlich gestalteten Kapitellen ruhen (UnGK1-UnGK6).<sup>368</sup> Über den Archivolten sind zwei Reliefs (UnF1, UnF2) und drei Konsolfiguren (UnK1-UnK3) eingelassen.

<sup>366</sup> Vgl. Katalog I, FA8, FA9.

<sup>367</sup> Bruchstellen und Versatzstücke an dem Südportal (Abb.444) deuten auf eine Vorhalle, die direkt an das Portal anschloß. Lacoste (1971) zufolge ist die Vorhalle jedoch nicht fertiggestellt worden, da ihre ursprüngliche Funktion, die rein statischer Art war, durch die Verbreitung der letzten drei Joche überflüssig geworden war. Der Skulpturenbestand wurde in geringem Umfang (Fensterkapitelle, Konsolfiguren) durch Anbauten und Änderungen (Chor, Kreuzgang) im 15.Jh. betroffen. Im 18.Jh. ist das Westportal hinzugefügt worden, in das das ehemalige Tympanon des romanischen Westportals eingelassen wurde (vgl. Katalog IV, S.178). Die Arbeit der "Werkstatt von Santa María, Uncastillo", ist im Unterschied zu dem Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña nicht ausreichend erforscht. Allein zur Bauplastik der Hauptkirche der Werkgruppe Santa María, Uncastillo, sind einige Arbeiten veröffentlicht. Die anderen, derselben Werkstatt zuzurechnenden Komplexe sind dagegen kaum untersucht und das Oeuvre nicht zusammenhängend bearbeitet worden. Lacoste ist vermutlich der beste Kenner der Skulpturengruppe, hat aber bisher nur wenig veröffentlicht, vgl. Zur Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, Omeñaca o.J.; Gudiol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.154; Abbad Ríos 1954, S.708 ff.; ders. 1955; Martín Duque 1962; Surchamp 1970; Lacoste 1971; Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.33ff.; Simon 1980; Lomba Serrano o.J., S.55ff.; Ocón/ Rodríguez 1989; Domínguez Jiménez 1990; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.115 ff. Alle Skulpturen Santa Marías, Uncastillo, werden in dem Katalog IV vorgestellt.

1099 wird ein Vorgängerbau von Santa María dokumentarisch erwähnt. 1129 gewährt Alfonso el Batallador dem Ort verschiedene Privilegien. Für 1135 ist eine Schenkung "ad illa opera beatae Mariae" bekundet (Lacoste 1971, S.150), für den 2. November 1155 die Weihe der Kirche. Ein zweites, schriftlich dokumentiertes Weihedatum von 1246 bezieht sich höchstwahrscheinlich auf einen Altar oder eine Skulptur (vgl. Abbad Ríos 1954, S.29). Eventuell bezeichnet das Datum der Privilegien, 1129, den Baubeginn. Sicher kann die Bauzeit auf die Spanne von 1135 bis 1155 angesetzt werden. Die Bauplastik Santa Marías ist entsprechend auf um 1155 zu datieren; ein Datum, das durch die Bezugskomplexe San Martín de Unx, Echano und Sangüesa bestätigt wird (vgl. Kap.IV).

<sup>368</sup> Der innerste Archivoltenwulst ist von beiden Seiten mit Figuren belegt, so daß vier figürliche Archivolten gezählt werden.

Zwei stark mutilierte Reliefs wurden in die begrenzenden Pfeiler aufgenommen (UnP1, UnP2). Das Portal hat kein Tympanon.

Das linke Portalkapitell zeigt ein Totenoffizium. Drei Geistliche zelebrieren vor dem aufgebahrten Leichnam die Totenmesse, während zwei Engel die Seele des Verstorbenen begleiten (UnGK1, Abb.447, 448). Es folgen auf den nächsten Kapitellen zwei Löwenreiter (UnGK2, Abb.451), der Kampf eines Reiters gegen zwei Angreifer, die ihn von hinten und von vorn zu Fuß attackieren (UnGK3, Abb.452, 453), sowie die Vertreibung der Stammeseltern aus dem Paradies (UnGK4, Abb.444), die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten (UnGK5, Abb.457, 458) und ein Höllenszenario (UnGK6, Abb.459, 460).<sup>369</sup>

Die Archivolten führen außer Motiven, die häufig in der romanischen Bauplastik zu finden sind, wie Musiker, Tänzer, Tiere, Mischwesen, Berufsdarstellungen und groteske Figuren auch ungewöhnliche Themen vor, die zum großen Teil bis heute nicht gedeutet werden konnten.<sup>370</sup> So sind z.B. eine Theaterszene (UnAvII13, Abb.472) und ein Paar (UnAvII4, Abb.468), das sich an den Haaren zieht, nicht eindeutig zu interpretieren.<sup>371</sup> Ebenso unklar ist z.B. die Bedeutung zweier Frauen, die eine Schale oder einen Teller zwischen sich halten und sich mit ausgestrecktem Finger an die eigene Stirn tippen (UnAvI15, Abb.474). Der Sinn einer Dreiergruppe von Männern, die mysteriöse Zeichen machen (UnAvI2, Abb.471), ist auch nicht zu ergründen. Eine Besonderheit führt die mittlere Archivolte vor (UnAvII). Die radial angeordneten Figuren sitzen oder stehen, wie hinter einem Tisch eingeklemmt, hinter (!) dem Rundstab, der die eigentliche Archivolte bildet, so daß oberhalb des Rundstabs nur ihre Gesichter und Hände zu sehen sind - einige stützen die Hände auf den "Tisch" oder haben ihre Barthaare darauf gelegt - und darunter die Beine der an diesem skurrilen Bankett beteiligten Personen hervorschauen (Abb.470).<sup>372</sup>

Außer dem Südportal sind von der Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, acht Fensterkapitelle außen (UnFa1-UnFa8) und neunzehn Konsolfiguren (UnKo1-UnKo19) erhalten, die unter dem Dach um die gesamte Apsis und im Süden bis zum ersten Chorjoch angebracht sind.<sup>373</sup>

An der Westfassade Santa Marías, die im 18.Jh. hinzugefügt wurde, ist über dem klassizistischen Portal ein Tympanon eingelassen, das vermutlich zu dem romanischen

<sup>369</sup> Zu einer möglichen inhaltlichen Verbindung der sechs Kapitelle vgl. Katalog IV, S.177.

<sup>370</sup> Vgl. Katalog IV, S.171.

<sup>371</sup> Vgl. zu dieser Skulptur, Katalog IV, S.168.

<sup>372</sup> Zu dem Motiv der hinter einem Rundstab sitzenden Archivoltenfiguren in der Werkgruppe um Santa María von Uncastillo, vgl. S.137 und Kap.III.5., S.180.

<sup>373</sup> Innerhalb der besonders phantasievollen Konsolfiguren fallen die große Zahl von Akrobaten, Musikern und Tänzerinnen sowie Darstellungen sexueller Ausschweifungen auf. So zeigt die Konsole UnKo8 eine Frau, die in unzüchtiger Haltung rittlings auf einem durch seine Tonsur als Mönch gekennzeichneten Mann sitzt. Die Frau umarmt ihren Partner und küßt seine Wange. Der Mönch umfaßt die Taille seiner Gefährtin. Als Strafe für derartig lasterhaftes Treiben beißt eine Schlange dem Mönch in sein entblößtes Hinterteil bzw. in die Genitalien. Der Frau ergeht es nicht besser, denn sie wird von einer Riesenschlange, die sich hinter dem Paar emporwindet, in den Kopf gebissen. Vgl. Katalog IV, UnKo1-UnKo19.

Westportal der Kirche des 12.Jhs. gehörte. Es zeigt die Anbetung der drei hl. Könige (Abb.487).<sup>374</sup>

Im Kircheninnern sind von der Bauplastik des 12.Jhs. im Langhaus fünf figürlich gestaltete Kapitelle und an der Innenseite des Südportals zwei figürliche Kapitelle des Originalbestands (UnIn1, UnIn4) erhalten. Die vegetabilen Kapitelle im Langhaus und in der Apsis bilden im Kircheninnern die zahlenmäßig größte Gruppe.<sup>375</sup> Nur einige der Fensterkapitelle der Apsis sind figürlich ausgestaltet.

Die umfangreiche Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, vereint verschiedene Ausprägungen eines Grundstils. Sie differieren jedoch nie soweit, als daß der Gesamteindruck der Homogenität zerstört würde. Für die gesamte Bauplastik Santa Marías ist daher eine Werkstatt anzunehmen, deren Mitglieder individuell, aber unter der vereinheitlichenden Oberaufsicht eines Hauptmeisters gearbeitet haben.<sup>376</sup>

<sup>374</sup> Im Katalog wird ein Rekonstruktionsvorschlag der Westfassade gegeben und der Vergleich mit dem sogenannten Londoner Elfenbein ausgeführt, das als Vorbild des Tympanons aus Uncastillo gedient haben kann oder das zumindest auf die gleiche Quelle zurückgeht, s. Katalog IV, S.178.

<sup>375</sup> Zur Entwicklung der vegetabilen Formen vgl. Lacoste 1971, S.153.

<sup>376</sup> Als Diskussionsgrundlage für weitere Studien zur Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, seien die stilistischen Untergruppen, wie sie sich nach der Analyse darstellen, kurz aufgeführt. I) Die Archivoltenfiguren, die Konsolfiguren und das Kapitell aus dem Langhaus, das einen Musiker, eine Tänzerin und einen Akrobaten zeigt (UnIL3, Abb.485, 485), gehören sowohl motivisch als auch stilistisch eng zusammen. II) Eine zweite Skulpturengruppe mit verbindenden Stilmerkmalen und Motiven bilden das Gewändekapitell UnGK6 (Abb.456, 460) und das Kapitell aus dem Kirchenschiff UnIL6 (Abb.461), auf denen Höllenszenarien ausgemalt werden, sowie die Kapitelle UnIL4 (Löwenreiter, Abb.490) und UnIL5 (Kampfszene, Abb.494). Im Gegensatz zu den Skulpturen der anderen Untergruppen versammeln diese Kapitelle viele, in einer kleinteiligen Szene miteinander verwobene Figuren. Den Einzelfiguren fehlt die besondere leibliche Präsenz der übrigen Skulpturen. III) Als dritte Untergruppe sind die übrigen Gewändekapitelle (UnGK1-UnGK5) zusammenzuschließen. IV). Das jetzt in der Westfassade versetzte Tympanon und die beiden Flachreliefs des Südportals sind aufgrund der Ausarbeitung als großformatige Reliefs sowie wegen der gleichen Stilausprägung als vierte Untergruppe zu benennen.

Die meisten Autoren unterscheiden ebenfalls mehrere Stilagen, die sie jedoch unterschiedlich zusammensetzen. So differenziert Lacoste (1971, S.154) die Kapitelle im Innern als Vorform der Portalkapitelle. Surchamp (1970) meint, zwei Gruppen und entsprechend zwei Meister sehen zu können. Den verschiedenen Stilausprägungen entsprechend, kommen auch unterschiedliche Bezugssysteme für die Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, in Frage. Ohne an dieser Stelle die Analyse möglicher Vorbilder aufzählen zu können, seien die wichtigsten Komplexe als Orientierung benannt. So bestehen klare Bezüge zwischen der Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, und einigen Kirchen des Béarn (Lescar, Sévignac, Morlaas, Oloron). Die Skulpturen des Portals von Sainte-Marie in Oloron etwa kommen den Archivolten- und Konsolfiguren Santa Marías erstaunlich nahe (Abb.479). Das Bezugsverhältnis genauer zu beleuchten erscheint vielversprechend. Die geographische Nähe und die politischen Verbindungen Aragóns mit dem Béarn im 12.Jh. bestärken mögliche Verbindungen (vgl. Abbad Ríos 1954, S.28; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.115). Die Parallelen werden deutlich, stellt man einige Archivoltenfiguren Santa Marías neben Skulpturen aus den Archivolten Sainte-Maries (Abb.482, 483). Die Ältesten aus Oloron könnten neben den Musikern aus Uncastillo auf einem Rundstab sitzen ohne aufzufallen (vgl. auch die Archivoltenfiguren Santa Marías, UnAvII8, und das Gesicht des Reiters aus Oloron, Abb.479, 480). Canellas/ San Vicente (1979 Zodiaque, Bd.4, S.337) und Lacoste (1993 Kat. Ausst. Jaca, S.115) gehen so weit, beide Skulpturenkomplexe demselben Meister zuzuschreiben. Die für spanische Portale ungewöhnliche Belegung der Archivolten mit radial platzierten Skulpturen verweist ebenfalls auf diese Region Frankreichs. Zu den Kirchen des Béarn vgl. Allègre 1954; Durliat/ Allègre/ Surchamp 1969 (Zodiaque, Bd.30); Lacoste 1973 Oloron; ders. 1976; Rupprecht 1977; Durliat 1978 Morlaas; Barral 1987; Paradies/ Roux o.J.

Der im ehemaligen Tympanon Santa Marías, Uncastillo, formulierte Stil verweist dagegen auf eine Skulpturengruppe Aragóns, zu der Kapitelle der Kathedrale von Jaca (Sixtus-Kapitell, einige Kreuzgangkapitelle), der Sarkophag der Doña Sancha und das Tympanon von San Pedro el Viejo in Huesca (Abb.625) zählen. Ein Verweis auf die Ausführungen von Lacoste (1993 Kat. Ausst. Jaca) zu diesen Abhängigkeiten muß an dieser Stelle genügen.

Der im folgenden ausgeführte Vergleich der Skulpturen Santa Marías mit der Stilgruppe D aus Sangüesa anhand des bereits für die anderen Stilgruppen angewandten Kriterienkatalogs soll stilistische Übereinstimmungen deutlich machen, präzisieren bzw. gegebenenfalls falsche Bezüge korrigieren.

Sowohl das Doppelsäulenkapitell der Mittelapsis aus Sangüesa (IAh, Abb.435-437, 456) als auch das mittlere Kapitell des rechten Gewändes aus Santa María, Uncastillo, zeigen die Flucht nach Ägypten (UnGK5, Abb.457, 458). Auf beiden Kapitellen hat sich der Bildhauer für dieselbe, im Vergleich zu anderen Illustrationen des Motivs innerhalb der spanischen Bauplastik ungewöhnliche Darstellungsart entschieden.<sup>377</sup> In beiden Fällen werden der Dreiergruppe der heiligen Familie und dem sie führenden Engel eine bzw. in Sangüesa sogar zwei Begleitpersonen hinzugefügt. Auf dem Sangüesaner Kapitell faßt an den äußeren Kapitellrändern je ein junger Mann mit langem Wanderstab die Familie mit dem Engel ein, die das Zentrum der Komposition bilden.<sup>378</sup> Auf dem Portalkapitell aus Uncastillo steht neben dem Engel ein Mann, dessen Identität aufgrund der biblischen Quelle, in der allein von der Familie und einem Engel gesprochen wird, und aufgrund des üblichen Darstellungstypus nicht eindeutig zu klären ist. Der Eselsführer, der in Sangüesa durch die Stellung, die Figurenkonstellation und seine "Attribute" (Wanderstab, Lampe bzw. Reisebündel) klar als Joseph gekennzeichnet ist, ist in Uncastillo nicht eindeutig zu benennen, da Joseph hier in der für ihn typischen Haltung, den Kopf auf den Stab gestützt, hinter dem Reittier gezeigt wird. Entweder wurde Joseph auf dem Kapitell aus Uncastillo zweimal dargestellt, in zwei Zeitmomenten - schlafend (Ruhe auf der Flucht bzw. Traum des Joseph) und auf der Flucht - oder es ist mit dem Eselsführer eine andere Person gemeint.<sup>379</sup>

Die überzeugendste Verbindung zwischen den Kapitellen aus Sangüesa und aus Uncastillo stellt die zentrale Gruppe dar (Abb.456, 457). Schlagend wirkt die Identität der Komposition von Mutter und Kind auf dem Reittier. Maria sitzt seitlich im Damensitz, umfaßt das Gesicht ihres Kindes und legt beschützend den Arm um Christus. Die großen Gesichter und die riesigen Hände der Gottesmutter und des Kindes verschmelzen zu einer scheinbar untrennbaren Einheit. In Sangüesa hebt der Gottessohn die Hand im Segensgestus, in Uncastillo ist sie geöffnet. Auf dem Sangüesaner Kapitell werden Mutter und Kind durch ein Blatt herausgehoben, das die beiden wie eine Mandorla hinterfängt. Trotz der großen Ähnlichkeit in der Komposition wie in den Details differieren die Figuren aus Uncastillo von denen aus Sangüesa in der Gestaltung der Gesichtszüge und der Auffassung von Körperlichkeit. So sind die aragonesischen Figuren flacher und ungelenker gearbeitet.

<sup>377</sup> Zeitgleiche Darstellungen der Flucht nach Ägypten werden im Katalog I, IAh vorgestellt.

<sup>378</sup> Vgl. zur Interpretation der beiden jungen Männer Katalog I, IAh.

<sup>379</sup> Vgl. Katalog IV, S.175. Lacoste (1971, S.159) sieht in mehreren Portalkapitellen Santa Marías, Uncastillo, zwei Zeitmomente illustriert. So stelle das innere Kapitell des rechten Gewändes (UnGK4) z.B. nicht nur die Vertreibung der Stammeseltern aus dem Paradies dar, sondern auch den Sündenfall, vgl. Katalog IV., S.175.

In der Komposition, den Details und der generellen Anlage gleichen sich die Kapitelle also auf erstaunliche Weise, im Stil weichen sie jedoch voneinander ab. Der auf dem Sangüesaner Fluchtkapitell formulierte Stil findet sich dafür aber bei den Archivolten- und Konsolfiguren Santa Marías, Uncastillo.<sup>380</sup>

Herauszustellen ist nun, welche Merkmale diesen gemeinsamen Stil ausmachen, welches die Stilcharakteristika sind, die die genannten Skulpturen von Santa María, Uncastillo, zusammen mit den fünf Apsidenkapitellen aus Sangüesa als eine Gruppe definieren.

Anhand der beiden die Flucht nach Ägypten darstellenden Kapitelle aus Uncastillo und Sangüesa wurden bereits zwei Charakteristika der Stilgruppe deutlich: die Vorliebe für **ikonographische Besonderheiten** (die beiden jungen Begleiter der hl. Familie) und für eine **Vielzahl von Personen**. In Uncastillo werden statt der üblichen drei bis vier Personen sechs Akteure, in Sangüesa sogar sieben, gezeigt.

Auf einem anderen der Stilgruppe D zugeordneten Sangüesaner Kapitell, das den Tod des Johannes und den Tanz der Salome illustriert, drängen sich sogar **acht** Personen (IAe, Abb.428-431). Die beiden Hauptszenen entwickeln sich gleichmäßig um den gesamten Kapitellkörper, ohne eine Seite als Frontseite herauszustellen. Allein die Mitte ist durch die einander zugewandten Rücken der Salome und des Henkers als Achse hervorgehoben, so daß die Figuren in zwei Gruppen unterteilt werden. Die rechte Kante wird durch den thronenden Herodes betont.

Die Skulpturen der Stilgruppe D aus Sangüesa wie der genannten Bauplastik aus Uncastillo zeichnen sich durch ein besonders **hohes, kräftiges Relief** aus, das sich deutlich vom Kapitellgrund abhebt.<sup>381</sup> So ist die volle Körperlichkeit des hockenden Mannes (IAc, Avaritia, Abb.424) aus Sangüesa mit seinen dicken, kurzen Beinen und Armen sowie dem prallen Sack, der wie ein weit vorgestreckter Bauch aussieht, offensichtlich. Die Einzelfiguren v.a. der äußeren Archivolte des Südportals von Santa María, Uncastillo, sind sogar so voluminös und fast vollplastisch gearbeitet, daß man sich jeden radial gesetzten Archivoltenstein mit einer Einzelfigur herausgelöst als Konsolfigur vorstellen kann, etwa den Hirten mit langer Fellkappe, der ein Schaf schert (UnAvI5, Abb.473) oder den Mann, der hinter einem riesigen Bestienkopf steht und das Maul des Tieres auseinander reißt (UnAvI4, Abb.473). Nicht nur die Menschen, auch die Tiere dieser Stilgruppe sind besonders rundlich und gedungen. Darin kommen sich z.B. der Esel aus dem Sangüesaner Fluchtkapitell (IAh) und die Vierbeiner aus den Archivolten Uncastillos nahe.

<sup>380</sup> Vgl. die in Anm.14 vorgenommene stilistische Differenzierung innerhalb der Bauplastik Santa Marías, Sangüesa.

<sup>381</sup> Das besonders hohe Relief und die volle Körperlichkeit der Figuren auf den drei Kapitellen Sangüesas wird v.a. bei der Gegenüberstellung mit den Skulpturen der Stilgruppe A deutlich, die ein besonders flaches Relief und eine kalligraphische Oberflächengestaltung zeigen (vgl. z.B. Abb.151ff.).

Die Männer und Frauen haben ungewöhnlich große Köpfe, die auf vergleichsweise kleinen Körpern mit kurzen Gliedmaßen sitzen, so daß sich zwischen Kopf- und Körperlänge ein Verhältnis von 1 : 3 bzw. 1 : 4 ergibt (**Proportionen**). Auffallend groß sind auch die Hände, die zusammen mit den Gesichtern die dominierenden Elemente der Figuren sind (IAh, Abb.456; UnGK5, Abb.457).

Im Gesichtsschnitt stimmen die Skulpturen der beiden Vergleichsobjekte ebenfalls überein. Die Gesichter sind schmal und haben ein besonders langes Kinn, das bei den als älter charakterisierten Männern, z.B. dem Herodes (IAe, Abb.429) oder dem Joseph (IAh, Abb.456) in Sangüesa und dem Hockenden der äußeren Archivolte in Uncastillo (UnAvI7, Abb.426) durch einen langen Vollbart zusätzlich verlängert wird. Breite Nasenflügel mit großen Nasenlöchern und mandelförmige Augen mit gebohrten Pupillen bestimmen die Gesichter. Junge Männer ohne Bart haben kurze **Haare**, die weit hinten am Kopf ansetzen und in gleichmäßigen, wie mit einem Kamm gezogenen Rillen in die Stirn wachsen, in der Mitte gescheitelt sind oder sich zu Locken rollen. Diese Frisuren bieten in Sangüesa mit glatten Haaren z.B. die beiden jungen Männer, und zeigt als lockige Haarpracht der Engel auf dem Fluchtkapitell (Abb.458). In Uncastillo führen z.B. der Flötenspieler (UnAvI8, Abb.478) und die Gruppe der drei Männer (UnAvI2, Abb.471) derartige Strähnenfrisuren vor. Die **Bärte** sind entweder gerade gerillt (UnAvI8 Flötenspieler) oder an den Enden eingerollt (z.B. IAc, Abb.424; UnAvI7, Abb.426).

Die Frauen tragen lange, offene Haare, die auf den Schultern aufliegen (UnAvI17, Abb.475) oder in einer dicken Nackenrolle zusammengefaßt sind und durch regelmäßige Furchen strukturiert werden (IAc, Abb.424; UnAvI7, Abb.426). Ein charakteristisches Detail dieser Stilgruppe sind die zwei bis drei langen Haarsträhnen, die verschränkt übereinander gelegt werden. In Sangüesa zeigt die Salome diese Haarvariante (IAe, Abb.428), die man als Detailzitat und Signatur der Werkstatt bezeichnen kann. In Uncastillo legen sich die Haare des Adam in Strähnen auf diese Weise übereinander (UnGK4 Vertreibung aus dem Paradies, Abb.455).

Die Gewänder hängen, einer schweren Masse gleich, am Körper der kleinen Figuren. Falten werden auf zwei verschiedene Arten dargestellt. Entweder geben doppelte Einkerbungen den Faltenwurf an (IAe Henker, Abb.428; UnKo13 Tänzerinnen; UnAvI5 Schafscherer, Abb.473) oder der Stein wird als dicke Masse, die sich in schweren Falten übereinander legt, gearbeitet (IAh Engel, Abb.436; UnGK4 Engel, Abb.455).

Männer wie Frauen präsentieren in Uncastillo und auf den Kapitellen der Stilgruppe D aus Sangüesa konsequent wiederkehrende **Kleidungsstücke**, die ebenfalls als Charakteristikum der Werkgruppe bezeichnet werden können. Sie tragen bodenlange Gewänder mit einer einfachen Punktborte (UnKo12 Violaspieler, Abb.484; Sangüesa IAe Herodes, Abb.429) oder



einer abwechselnd aus Kreisen und Rauten zusammengestellten Diamantborte (z.B. an dem Gewand der Gottesmutter auf den Kapitellen "Flucht nach Ägypten" aus beiden Kirchen). Die Ärmel werden bei einigen Figuren durch große Manschetten betont (z.B. UnAvII8 Mann, Abb.480). Die Frauen tragen Gewänder mit weit geschnittenen, bis zum Boden herunterhängenden Ärmeln (z.B. UnKo13 Tänzerinnen, UnAvI17, Abb.475; IAh Maria, Abb.457). Der hockende Geizige aus Sangüesa (IAc), eine Archivoltenfigur sowie ein Löwenreiter auf einem Kapitell im Innern von Uncastillo (UnAvI7, Abb.426; UnIA29, Abb.490) haben den gleichen langen, von unten aufgeblasenen Umhang, der weit zur Seite aufweht. Ein prägnantes Kleidungsstück dieser Stilgruppe, vermutlich orientalischer Herkunft, sind die in einer langen Spitze endenden Schnabelschuhe, (IAc Avaritia, Abb.423; UnKo12 Geigenspieler, Abb.484).

Das Fensterkapitell FA8 (Abb.425, 427) aus Sangüesa, das zwei Musiker und eine Tänzerin zeigt, bestätigt die aufgezeigte Verbindung zwischen der navarresischen Kirche und Santa María, Uncastillo, durch ein weiteres **Motivzitat**. Die zentrale Figur könnte eine direkte Übernahme eines Mannes von der äußeren Archivolte aus Uncastillo sein (UnAvI7, Abb.426). Beide Männer sitzen vorn übergebeugt, die charakteristischen Schnabelschuhe auf den Kapitellrand gestellt, und halten einen Gegenstand auf den Knien. Beide tragen einen weit zur Seite aufgeschlagenen Umhang und große Manschetten an den Handgelenken. Obwohl der Kopf des Mannes aus dem Sangüesaner Fensterkapitell herausgebrochen ist, sind seine sich an den Enden aufrollenden Haare zu erkennen, so daß sich auch die Frisuren der beiden Männer gleichen.

Es bestehen also enge stilistische Verbindungen bis hin zu Detailzitatzen zwischen den fünf Apsidenkapitellen der Stilgruppe D Sangüesas und der Bauplastik von Santa María, Uncastillo. Die Ähnlichkeit der Figuren aus Uncastillo zu ihren Verwandten aus Sangüesa ist so groß, daß sie sich in einem Portal mit diesen zusammengestellt, problemlos integrieren würden.<sup>382</sup>

Der in den Apsidenkapitellen Sangüesas und der Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, vorgetragene Stil bestimmt auch die Portalplastik der dem hl. Martin geweihten Kirche von **San Martín de Unx**.

<sup>382</sup> Eine weitere Verbindung der beiden Gruppen bildet eines der Kämpfermotive. Der Kämpfer des Apsidenkapitells IAe aus Sangüesa (Tod des Johannes, Tanz der Salome, Abb.430) wird von einem um zwei in Stein gearbeitete Stäbe gewundenen Band belegt, das im Zickzack verläuft. Kugeln belegen die Zwischenräume. In den Grundelementen entspricht das Motiv dem Kämpfer eines Fensterkapitells von Santa María, Uncastillo (UnFa1, Bärtezieher).

## b. Das Westportal der Kirche San Martín in San Martín de Unx (Navarra)

Das Portal im Westen San Martíns ähnelt im Gesamtaufbau dem Südportal von Santa María aus Uncastillo (Abb.495).<sup>383</sup> Die drei Archivolten sind hier jedoch nicht figürlich belegt, sondern als einfache Rundstäbe gebildet und werden durch vegetabile und ornamentale Bänder voneinander abgesetzt. Sie ruhen auf jeder Seite auf je drei Gewändekapiteln. Das Kapitell links außen ist vegetabil gestaltet (UnxGK1, Abb.496). Auf dem folgenden Kapitell wird der Kirchenpatron, der hl. Martin, gezeigt, der seinen Mantel teilt, um diesen einem nur mit einem Tuch um die Hüften bekleideten Bettler zu geben, der barfuß neben ihm steht (UnxGK2, Abb.497). Es folgen zwei Kapitelle mit Löwen- bzw. Vogelköpfen, aus deren Mäulern Ranken wachsen (UnxGK3, UnxGK4, Abb.498, 501). Die Skulptur in der Mitte des rechten Gewändes stellt einen Löwenbändiger dar (UnxGK5, Abb.502). Daneben wird ein wilder Kampf zwischen Dämonen und einem Mann illustriert (UnxGK6, Abb.499). Die Kämpfer des linken Gewändes zeigen ein durchgängiges vegetables Band, die des rechten Gewändes führen ein anderes, über alle drei Kämpfer verlaufendes vegetables Band vor. Eine Laubranke mit Traubenfrüchten schließt die Portalanlage nach oben. Darunter befinden sich zwei Konsolsteine mit einem Akrobaten, der seine Füße von hinten auf den Kopf legt (UnxKo1) und einem Rebekspieler (UnxKo2).<sup>384</sup>

Der für die Stilgruppe Sangüesas und die Skulpturen Uncastillos aufgezeigte Stil mit gedrunghenen, dicklichen Figuren prägt auch die Portalplastik aus San Martín, so z.B. die Figur des hl. Martins mitsamt seinem Pferd (UnxGK2, Abb.497) sowie den Löwenbändiger (UnxGK5, Abb.488). Der hl. Martin hat einen überproportional großen Kopf, sein Pferd gleicht mit dem rundlichen Körper und der kammartig gezogenen Mähne dem Reittier des gegen zwei Männer

<sup>383</sup> San Martín de Unx liegt in südwestlicher Richtung nur 33 km von Sangüesa entfernt. Die dem hl. Martin geweihte einschiffige Kirche, die vier Joche umfaßt und in einer halbrunden Apsis endet (Grundriß 4), thront auf dem Hügel, über den sich die kleine Siedlung erstreckt. Die Bauplastik San Martíns wird meist nur kurz im Zusammenhang mit der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, angesprochen, vgl. Zubiaur Carreño 1976; Lojendio (1978, *Zodiaque*, Bd.7, S.434); Zubiaur Carreño 1980; ders. 1984, v.a. S.12-14; García Gainza u.a. (1985, C.M.N., Bd.3 S.415-430); Gómez/ Asiáin 1995.

Die Kirche kann aufgrund eines Dokuments auf 1156 datiert werden (Weihe am 3. November 1156). Vgl. García Gainza u.a. 1985, C.M.N., Bd.3, S.416. Somit kann die Bauplastik des Westportals auf 1156 bzw. kurz nach 1156 datiert werden.

<sup>384</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.186b. Außer den Kapitellen und Konsolfiguren des Südportals gehören zur Bauplastik San Martíns zahlreiche Konsolfiguren, die entlang dem Gesims an der Apsis sitzen, und einige Kapitelle im Apsideninneren. Die Konsolfiguren sind in einem anderen Stil gearbeitet als die Portalplastik und führen das für diese Skulpturenart übliche Repertoire von Tieren, Musikern und Maskenköpfen vor. In der Krypta befinden sich einige grob bearbeitete Kapitelle (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.60a-e). Im Innern wird ein romanischer Taufstein aufbewahrt, der aus der Kirche von Otano stammt. Außerdem besitzt San Martín einen mit Figuren ausgestalteten Taufstein, der im folgenden vorgestellt wird (vgl. Kap.II.5.h). An der Südwand wurde im Rahmen der Restaurierungsarbeiten von 1977/78 (vgl. Zubiaur Carreño 1980, S.284) das Portal einer Kirche aus Sengáriz eingelassen und das gotische Südportal San Martíns in das Museo de Navarra in Pamplona gebracht. Ebenso befindet sich das Tympanon des Portals aus Sengáriz in Pamplona. Zubiaur Carreño (1980, S.284) berichtet von den durch die Institución Príncipe de Viana organisierten Restaurierungsmaßnahmen, deren Ziel es war, den romanischen Bau so weit wie möglich von späteren Hinzufügungen zu befreien und die Substanz zu festigen. So wurde das rechte Seitenschiff ebenso wie ein einsturzgefährdeter Turm abgerissen.

kämpfenden Soldaten aus Santa María, Uncastillo (UnGK2) und dem Esel bzw. Pferd, auf dem Maria und das Kind nach Ägypten fliehen (UnGK5; IAh, Abb.436).

Der Bettler (UnxGK2, Abb.497) entspricht in **Gesichtstypus** und **Haargestaltung** beispielsweise der Figur des Adam aus Uncastillo (UnGK4 Vertreibung aus dem Paradies, Abb.455). Er trägt, wie der Eselsführer auf dem Gewändekapitell aus Uncastillo (UnGK5 Flucht nach Ägypten, Abb.457, 458), einen Stock über der Schulter, von dem ein kleines Fäßchen herabhängt. Die bereits aus Uncastillo und Sangüesa bekannten, übereinander gelegten Haarsträhnen wiederholt in San Martín de Unx der Löwenbändiger im rechten Gewände (UnxGK5, Abb.499). Der Stofffall der mit **Punkt-** und **Diamantborte** verzierten Kleidung wird auch in San Martín de Unx auf die zwei bekannten Arten dargestellt (UnxGK1, Bettler und hl. Martin). So erinnert der dicke, schwere Umhangstoff des Heiligen und der Lendenschurz des Bettlers an die als teigig charakterisierte Stoffzeichnung aus Sangüesa und Uncastillo. Die bekannten Doppelkerben strukturieren in San Martín de Unx z.B. das Gewand des Löwenbändigers (UnxGK5, Abb.499). Der Löwenbändiger sowie sein weit zu beiden Seiten aufwehender Umhang, der auf unnatürliche und so als Stilmittel bewußt gewählte Weise beide Kapitellhälften bedeckt und in breiten Falten herabfällt, ist ein direktes **Motivzitat** eines Kapitells aus Santa María, Uncastillo (UnIA29, Abb.490). Den weiten Umhangschwung wiederholt in Sangüesa der Geizige auf dem Apsidenkapitell (IAc Avaritia, Abb.424).<sup>385</sup>

Auf dem Kapitell rechts außen (UnxGK6, Abb.464) kämpft ein junger Mann gegen zwei Dämonenwesen.<sup>386</sup> Die Teufel entsprechen mit ihren Vogelschnäbeln, den sehnigen Körpern und dem gepunkteten Hüftband den Teufelswesen, die ein Portalkapitell (UnGK6, Abb.459, 460) und ein Kapitell aus dem Inneren (UnIA6, Abb.461) Santa Marías, Uncastillo, bevölkern. Der mutige Kämpfer aus San Martín de Unx findet seinen Gegenpart in Uncastillo in dem Soldaten des zweiten Portalkapitells von links (UnGK2, Abb.451).

Die beiden einzigen erhaltenen Konsolfiguren des Portals von San Martín de Unx, ein Akrobat und ein Musiker mit Rebek (UnKo1, UnKo2), fügen sich thematisch in die Gruppe der Musiker und Tänzer an den Konsolen und den Archivolten Santa Marías, Uncastillo, ein. Der Rebekspieler gleicht seinem Kollegen aus Uncastillo so weit, daß er direkt dem Dachgesims Santa Marías entnommen worden sein könnte. Das Motiv des Rebekspielers taucht dort gleich dreimal auf, als Konsolfigur (UnKo12, Abb.484), Archivoltenfigur (UnAvI10, Abb.483) und auf einem Kapitell im Innern (UnIA3 Abb.485). Der Musiker aus dem Kircheninnern könnte gar der Zwillingsbruder des Musikers aus Unx sein. Der Akrobat aus San Martín findet sein Gegenüber in einer Archivoltenfigur Santa Marías (UnAvI11).

<sup>385</sup> Auch der Mantel des hl. Martin (UnxGK5, Abb.502, 503) bläht sich derartig auf. Hinter seinem Rücken geht der Umhang in eine Volute über, so daß nicht genau zu sehen ist, wo der Stoff aufhört und wo das Blatt beginnt.

<sup>386</sup> Vgl. Gómez/ Asiáin 1995.

Die Löwenköpfe und der Vogel auf dem Nebenkapitell aus der Mittellapsis Sangüesas (IAh, Abb.438) bestätigen die bereits anhand verschiedener Motivzitate und Stilparallelen ausgeführte Verbindung zwischen Santa María, Uncastillo, und San Martín de Unx. Der Vogeltypus wird in den Archivolteln Santa Marías, Uncastillo, aufgenommen. Hier haben zwei Vögel ihre Hälse umeinander gewunden (UnAvIV2, Abb.207).<sup>387</sup>

Die drei **Löwenköpfe** mit kleinen Stupsnasen, weit nach hinten gezogenen Müulern und kugeligen Augen mit gebohrter Pupille an den Kanten des Sangüesener Fensterkapitells (IAh, Abb.500) werden gleich an zwei Kapitellen in San Martín de Unx wiederholt. An den Kanten des innersten Portalkapitells auf der linken Seite (UnxGK3, Abb.501) sitzen zwei derartige Löwenköpfe, aus deren Müulern Ranken wachsen und kunstvolle Gebilde formen. Ihre Artverwandten belegen die Ecken des Kapitells in der Mitte des rechten Gewändes (UnxGK5, Abb.502, 503). In einer Variante tauchen drei der Löwen an einem Fensterkapitell der Apsis von Sangüesa außen auf (FA9, Abb.504). Pflanzenbüschel, die an Dampfwölkchen erinnern, wachsen aus den Müulern dreier Vierbeiner, deren Hinterteil in dem Kapitellkörper steckt. Sie werden durch tief eingeschnittene Kerben getrennt, die übereinander liegen.

Die Portalplastik San Martíns führt also alle Stilmerkmale vor, die exemplarisch anhand einiger Figuren aus Sangüesa und aus Santa María, Uncastillo, aufgezeigt wurden, so daß San Martín de Unx derselben Werkstatt bzw. Stilgruppe zugeschrieben werden kann.

### c. Zwei Apsidenkapitelle aus San Esteban in Sos del Rey Católico (Aragón)

Die aus Sangüesa und Unx bekannten Löwen zieren ein Kapitell aus der Apsis von San Esteban in Sos del Rey Católico (Abb.505).<sup>388</sup> Sie sitzen in der gleichen Haltung wie ihre Sangüesener Artgenossen, die Hinterteile im Kapitell, die Krallen auf dem Kapitellring liegend, und stoßen Dampfwölkchen aus.<sup>389</sup>

Ein Kapitell aus der Mittellapsis von San Esteban zeigt die Vertreibung der Stammeseltern aus dem Paradies (Abb.454).<sup>390</sup> An dem Südportal von Santa María, Uncastillo, erzählt das innerste Kapitell im rechten Gewände die Episode nach Genesis 3, 23 (UnGK4, Abb.455). Die Grundelemente - Adam und Eva, der Engel mit erhobenem Schwert und der Baum der Erkenntnis, um den sich die Schlange windet, - sowie deren Anordnung entsprechen sich genau.<sup>391</sup> Auch stilistisch und in der Gestaltung von Details kommen sich die beiden Kapitelle

<sup>387</sup> Vgl. zu diesem Motiv Katalog I, LP11.

<sup>388</sup> Zu den Skulpturen des Westportals von San Esteban, Sos, vgl. Kap.II.2.2.b.

<sup>389</sup> In der Krypta von Unx findet sich ein ebensolches Löwenwesen, aus dessen Maul ein großes Büschel hängt (Abb.506).

<sup>390</sup> Dieses Kapitell fällt stilistisch wie thematisch und aufgrund der unterschiedlichen Steinqualität aus den umgebenden Apsidenkapitellen San Estebans heraus.

<sup>391</sup> Da es sich in Sos um ein Doppelsäulenkapitell handelt, stand mehr Platz zur Verfügung und eine weitere Figur konnte links außen platziert werden. Nach Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4,

sehr nahe. Das Gewand des Engels aus Sos ist wie in Uncastillo in einer doppelten Stofflage gestaltet, die sich als schwere Masse in grobe Falten legt. Die vertriebenen Stammeseltern sind wie in Uncastillo mit einem Gewand aus Fell bekleidet und halten die Hände in einer sehr ähnlichen Haltung vor den Körper. Dennoch bleibt der Stil in Sos im Gegensatz zu dem der Vergleichsskulptur ungelenk und kantig. Die Haare sind durch parallele Rillen als einfache, herunterhängende Strähnen gezeichnet und nicht wie in Uncastillo kunstvoll übereinandergelegt. Der Bart des Adam ist gerade eingekerbt und nicht fein gefurcht, das Fellkleid besteht aus schematisch wiederholten Dreiecken und nicht aus kompliziert in sich verschränkten Fellagen wie in Uncastillo. Es liegt den Körpern beziehungslos auf. Außerdem differiert die Flügelgestaltung des Engels.

Die beiden Kapitelle aus Sos und Uncastillo sind also in direkter Abhängigkeit voneinander entstanden. Ein Motiv wurde herausgegriffen und versucht, bis ins Detail nachzubilden. Der in Uncastillo souverän beherrschte und an vielen Skulpturen vorgeführte Stil konnte in Sos jedoch nicht nachgebildet werden. Das Kapitell bleibt dort ein einzelner Versuch<sup>392</sup> und ist als Beispiel für den Einfluß der Bauplastik von Uncastillo zu werten.<sup>393</sup> Auf die Ebene von Werkstätten und Meistern übertragen, wäre vorstellbar, daß ein Steinmetz das Kapitell in Uncastillo gesehen, gezeichnet und übertragen hat bzw. in Uncastillo mitgearbeitet und in Sos versucht hat, die Arbeit seines Meisters nachzuahmen.

Die durch das Löwenkapitell deutlich gewordene Verbindung zwischen San Martín de Unx, Sangüesa (Stilgruppe D) und Sos wird erweitert durch eine Verknüpfung zwischen Santa María, Uncastillo, und Sos del Rey Católico (Vertreibung aus dem Paradies). Damit kann Sos von drei Seiten her der Werkstatt von Santa María, Uncastillo, zugeordnet werden.

Die mit diesem Oeuvre vorgestellte Werkstatt von Santa María, Uncastillo, hat in Uncastillo selbst außer der Portalplastik Santa Marías zwei weitere Kirchen skulptural ausgestaltet und einige Arbeiten in einer dritten Kirche Uncastillos, San Miguel, hinterlassen (Stadtplan IX).<sup>394</sup>

#### **d. Das ehemalige Westportal von San Miguel, Uncastillo (Aragón, heute Boston)**

Die ehemalige, dem hl. Michael geweihte Kirche **San Miguel** in Uncastillo, wird heute als Wohnhaus und Scheune benutzt und ist nicht öffentlich zugänglich. Das reich mit Skulpturen

---

S.250) ist dies eine "unpassende Person", die allein die Aufgabe hat, den verbleibenden Raum zu füllen und kompositorisch das Gegenstück zu der Schlange darzustellen. In Sos ist das Paar nimbirt.

<sup>392</sup> Die Portalplastik von San Esteban ist in einem anderen Stil gearbeitet (vgl. Kap.II.2.2.b.). Die übrigen Apsidenkapitelle sind so stark mutiliert, daß keine verbindlichen Aussagen über Stilzugehörigkeiten zu machen sind. In den Kapitellen der Krypta wird wiederum ein anderer Stil vorgeführt.

<sup>393</sup> Vgl. zu der Gegenüberstellung Sos - Santa María, Uncastillo, Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.250): "su tema se reitera en la portada de Santa María de Uncastillo aunque el modelado, la expresión psíquica y el gesto son diferentes, así como también la mano."

<sup>394</sup> Die Werkstatt ist als Arbeitstitel nach dem umfangreichsten Skulpturenkomplex benannt, Santa María, in dem der einmal formulierte Stil am konsequentesten durchgehalten wird.

ausgestattete Südportal (Schaubild 16, Abb.507) sowie verschiedene Kapitelle befinden sich seit 1928 im Besitz des Museum of Modern Art in Boston.<sup>395</sup> San Miguel war eine kleine einschiffige Kirche von vier Jochen mit halbrunder Apsis. Das Portal öffnete sich auf der Höhe des zweiten Joches an der Südwand (Grundriß 9).<sup>396</sup>

Es entspricht im Gesamtaufbau dem Südportal der Hauptkirche von Uncastillo, Santa María (Abb.446), jedoch umfassen die drei, dicht mit Figuren besetzten Archivolten in San Miguel ein figürlich gestaltetes Tympanon.<sup>397</sup> Die Kapitelle im Gewände sind in der heutigen Aufstellung im Museum von vermutlich ursprünglich sechs auf vier reduziert worden. Die Säulenschäfte werden in beiden Portalen Uncastillos auf die gleiche Art gestaltet. Das Flechtwerk, das in San Miguel die Säule rechts innen überzieht, gleicht dem der mittleren Säule rechts aus Santa María. Die Palmettenblätter, die von Ranken umfaßt werden und zusammen ein regelmäßiges Muster bilden, belegen in San Miguel die innere Säule links und in Santa María die mittlere Säule links.

Das innere Kapitell auf der linken Portalseite San MIGUELS (UnMiGK2, Abb.465) zeigt eine direkte Motivübernahme einer Archivoltenfigur Santa Marías (UnAvII3, Abb.466). Zwei Männer

<sup>395</sup> Das Portal wurde 1915 zusammen mit Skulpturen aus dem Innern San MIGUELS offensichtlich im Auftrag des Bischofs von Jaca (Abbad Ríos 1954, S.64) abgebaut und 1927 von Francis Bartlet für 3.000 Pesetas erworben. Bartlet schenkte das Portal 1928 dem Museum of Modern Art in Boston (Inventarnr. 28.32). Der Verkauf war für Uncastillo kein gutes Geschäft, da allein die Instandsetzung des ehemaligen Kirchengebäudes 5.000 Pesetas kostete. Vor der Verschiffung nach Amerika befand sich das in Einzelteile zerlegte Portal in einer Privatsammlung in Barcelona, wo es Stück für Stück fotografiert wurde. Die Fotos sind im Archivo MAS in Barcelona einzusehen. Die Liste des Händlers umfaßte außer dem Portal 12 Kapitelle, 38 Konsolfiguren und 8 Konsolen. Das Portal war im Museum von Boston zehn Jahre lang dem Publikum nicht zugänglich, bevor es in der heutigen Aufstellung ausgestellt wurde. Zu der mehrfach angewandten Praxis der Verschiffung ganzer Kirchen aus Spanien nach Amerika und der anschließenden Aufstellung in amerikanischen Museen vgl. Rorimer 1960/61. Im Falle des Portals aus Uncastillo wurde offensichtlich nicht so sorgfältig gearbeitet wie bei anderen Bauten, denn die Bostoner Museumsmitarbeiter sahen sich vor einem Puzzle aus 215 nicht nummerierten Einzelsteinen. Man hatte versäumt, die Steine vor dem Abbau zu nummerieren. So dienten lediglich ein Photo und der Radius der Steine als Anhaltspunkte für den Wiederaufbau, so daß die heutige Zusammenstellung nicht unbedingt der Originalversetzung entspricht (vgl. Hipkiss 1930, S.82). Der Zustand der Sandsteinplastik ist nicht besonders gut. Bereits 1991 war eine Restaurierung geplant, die bis heute jedoch nicht durchgeführt worden ist. Vermutlich befinden sich im Innern des in Uncastillo verbliebenen Gebäudes noch einige originale Kapitelle, die mit Putz überdeckt wurden, da ihre figürlichen Darstellungen angeblich die Kinder der jetzigen Bewohner erschreckten. Lomba Serrano (o.J., S.63) erwähnt vier "hervorragende" Kapitelle aus dem Innern San MIGUELS, die stilistisch mit der Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, zusammenhängen. Die derzeitigen Bewohner erlauben nicht, das Innere der ehemaligen Kirche anzusehen, so daß diese Aussage nicht zu überprüfen war.

<sup>396</sup> Zur Bauplastik von San Miguel, Uncastillo, vgl. Hipkiss 1930, S.78-82; Abbad Ríos 1954, S.30, S.64; ders. 1955; ders. 1957, S.722-733; Gaya Nuño 1961 Monumentos, S.153; ders. 1961 Tympanos; Séné 1966; Lomba Serrano o.J., S.62-63; Cahn 1970, S.73-76; Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.353. Zur Verlegung des Baus nach Boston vgl. Hipkiss 1930 und Cahn 1970.

Es gibt keine Dokumentation zur Datierung San MIGUELS. Die Kirche ist vermutlich nur kurze Zeit nach Santa María entstanden. Cahn (1970, S.73) datiert San Miguel daher auf Anfang des letzten Viertels des 12.Jhs. Cahn sieht ein Dokument von 1174, das einen Ablass für die Baubeteiligung an Santa María, Uncastillo, erwähnt, als Anhaltspunkt auch für San Miguel, da die beiden Kirchen derselben Werkstatt entstammen. Allein Hipkiss (1930, S.82) spricht sich für ein späteres Datum aus, um 1200 oder in der ersten Hälfte des 13.Jhs.

<sup>397</sup> Zur Interpretation der Tympanondarstellung vgl. Kap.VI.2, S.209. Es bliebe zu untersuchen, ob das Tympanon für diese Versetzung konzipiert war, da der Stein etwas zu klein ist, und das Portal stilistisch einer Gruppe von Portalen angehört, die kein Tympanon haben (vgl. Santa María, Uncastillo).

und eine Frau in ihrer Mitte ziehen sich gegenseitig an den Haaren und halten sich fest.<sup>398</sup> Das Motiv wird, auf zwei Personen reduziert, in der mittleren Archivolte Santa Marías wiederholt. Auf dem Kapitell aus San Miguel greift der Mann links die Haare der Frau. Sie packt den Bart ihres Kontrahenten rechts, der die Haare seines Widersachers links festhält. Dieser schwingt in der freien Rechten ein Schwert. Der Kämpfende rechts hat zudem das Handgelenk der Frau gepackt, so daß die drei zu einem einzigen Kampfknäuel verschmelzen.

Auch auf diesem Kapitell sind die Figuren, wie für die hier untersuchte Stilgruppe typisch, vergleichsweise voluminös als **hohes Relief** gearbeitet. Die Einzelfiguren entsprechen denen aus Santa María, Uncastillo, in ihren gedrungenen, rundlichen **Proportionen** ebenso wie in ihrer **Physiognomie**. Der Kopf des Mannes rechts ist überdimensional groß - er nimmt etwa ein Drittel der gesamten Körperlänge ein - und zeigt ein langes schmales Gesicht mit breiten Nasenflügeln und mandelförmigen Augen. Seine Haare sind wie mit einem Kamm gezogen, eingerillt und rollen sich an den Enden zu exakt gezeichneten Locken auf. Die Frau hat glatte offene Haare. Den Mann links ziert ein langer Vollbart, dessen Haarspitzen sich zu einer großen Locke legen. Eine kleine Haarlocke fällt ihm in die Stirn. Er trägt ein langes Gewand mit **Punktborte**, das in der Taille mit einem ebenso mit Punkten besetzten Gürtel gebunden ist, und die von vielen anderen Figuren bekannten **Schnabelschuhe**. Lediglich an den Ärmeln deuten **Doppelkerben** Falten an. Das Gewand des zweiten Mannes fällt dagegen in **schwere teigige Falten**, so daß auch hier wieder auf einem Kapitell beide Arten der vorgeführten Faltengestaltung angewandt werden. Die Frauen aus der Archivoltenzene Santa Marías und die auf dem Kapitell San MIGUELS gleichen sich wie eineiige Zwillinge.

Die Verwendung des Archivoltenwulstes in San Miguel ist ein eindeutiges Zitat des Portals der Hauptkirche Santa María. Der **Rundstab** der mittleren Archivolte liegt auf den Figuren, wie es in Santa María die mittlere Archivolte vorführt. Über dem Wulst schauen nur die Köpfe des Archivoltenpersonals hervor, darunter sind ihre Unterkörper und Beine zu sehen.<sup>399</sup> Die in San Miguel versammelten Personen - Musiker, Trinker und Tiere - passen in den durch die Archivolten- und Konsolfiguren Santa Marías vorgegebenen Themenkreis.

Zwei der durch den Wulst fixierten Figuren San MIGUELS stellen eine direkte Motivübernahme aus Santa María, Uncastillo dar. Durch die Hinzufügung weniger Details und die Kombination zweier in Santa María isoliert dargestellter Szenen, wird das in der Hauptkirche unverständliche Motiv in San Miguel eindeutig lesbar. Eine Frau steht einem Mann gegenüber und zeigt auf ihren Zahn (UnAvII4, Abb.468). Der Mann ergreift ihren Arm oder hält einen nicht genauer zu

<sup>398</sup> Die Bedeutung dieser Szene ist ebenso unklar wie die der meisten Archivoltenfiguren Santa Marías. Sie schlicht als Darstellung des Zwiespaltes (Discordia), wie mehrfach zu lesen, zu bezeichnen, wäre sicher zu einfach.

<sup>399</sup> Vgl. Kap.II.5.g, S.137. Lacoste (1971, S.170) nennt die hinter dem Wulst eingeklemmten Männer und Frauen zerbrochene Figuren, "figures brisées". Die Nutzung des dicken Rundstabs als Tisch hinter dem die Figuren sitzen, kann als Erfindung und Markenzeichen der Werkstatt von Santa María, Uncastillo, bezeichnet werden, das mehrfach kopiert wurde (vgl. Echano).

definierenden Gegenstand in den Händen. Ein Gefäß mit Deckel, etwa für Salben, ist zwischen den beiden Akteuren zu erkennen. So isoliert ergibt diese Szene aus Santa María keinen Sinn. In der Abänderung derselben Szene wie sie die entsprechende Archivoltenskulptur San MIGUELS zeigt (UnMiAvII5, Abb.469), wird ihre Bedeutung jedoch klar. Die Frau weist auch hier mit dem Zeigefinger der linken Hand auf ihre Zähne, die in dem weit geöffneten Mund deutlich zu sehen sind. Mit der Rechten reicht sie ihrem Gegenüber ein großes Geldstück. Der Mann hält eine riesige Zange in beiden Händen, bereit, den Zahn der Patientin zu ziehen.<sup>400</sup> Damit werden in San Miguel die in Santa María getrennt gezeigten Motive des zangenhaltenden Mannes (UnAvII14) und der zwei einander gegenüberstehenden Personen (UnAvII4, Abb.468) kombiniert.

Nach der bisherigen Analyse kann der Werkstatt von Santa María, Uncastillo, bereits ein großes Oeuvre zugeschrieben werden, das drei Portale (Santa María, San Miguel, San Martín de Unx) sowie zahlreiche Einzelskulpturen umfaßt (Sangüesa Stilgruppe D, Sos del Rey Católico). Die stilistischen Bezüge lassen die Zuschreibung noch weiterer Einzelskulpturen zu, so daß sich ein umfassendes Bild der Werkstatttätigkeit ergibt.

#### e. Die Bauplastik von San Lorenzo, Uncastillo (Aragón)

Von der ehemaligen Kirche **San Lorenzo**, ebenfalls in Uncastillo, sind trotz ihres ruinösen Gesamtzustands heute noch einige Skulpturen von Qualität erhalten.<sup>401</sup> In situ vorhanden ist das Südportal mit einem Tympanon, das von schlichten Archivoltbögen umgeben wird (Abb.632, 633), eines von ursprünglich vier Kapitellen, Kämpfer auf beiden Seiten sowie zwei Konsolfiguren.<sup>402</sup> Zwei weitere aus San Lorenzo stammende Kapitelle sind heute an einem Privathaus angebracht.<sup>403</sup> Eines davon zeigt an jeder Kante einen auf einem kleinen Bänkchen sitzenden **Mönch**, der von einem großen Blatt hinterfangen wird (Abb.509, 510).<sup>404</sup> Jeder der beiden Geistlichen hält ein Buch. Sie tragen lange Gewänder, der Mann links hat zusätzlich einen geschlossenen Umhang. Der Stoff legt sich in die aus der Werkgruppe bekannten schweren Falten. Das Kapitell zitiert weitere Stilmerkmale der hier behandelten Gruppe, die

<sup>400</sup> Das Ende eines Zangenarmes ist abgebrochen.

<sup>401</sup> Zu San Lorenzo, Uncastillo, vgl. Abbad Ríos 1954, S.20 und S.56; ders. 1957, S.721; Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.353; García Lloret 1995/ 96. Zu dem Motiv des Tympanons, vgl. Kap.VI.2. Die Kirche, die im Zuge der desamortización, Verstaatlichung kirchlichen Eigentums, verkauft wurde, liegt heute in einem der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Privatgrundstück. Das Portal wurde zugemauert und Teile der Bauplastik verkauft.

<sup>402</sup> Der Gesamtaufbau des Portals mit den dicken Rundstäben und den in Kehlen liegenden, eingeschnittenen Kugeln erinnert an das Portal aus San Martín de Unx (Abb.495).

<sup>403</sup> Der Baubeginn San Lorenzos kann anhand eines Dokuments auf das Jahr 1125 angesetzt werden (vgl. Abbad Ríos 1954, S.20; Sancho/ Codesal/ Sobradieles o.J., S.129). Die Skulpturen des Portals sind sicher später, in die 50er Jahre zu datieren.

<sup>404</sup> Das Kapitell stammt von der linken Seitenwand der Kirche. Es wurde lange in einer Schäferhütte aufbewahrt und ist heute als Fensterkapitell an dem Wohnhaus des jetzigen Besitzers der Kirche angebracht. Auf dem zweiten Kapitell wird der Sündenfall dargestellt (abgebildet bei Abbad Ríos 1954, Fig.29).



eine Zuordnung erlauben, so etwa die Punktbordüre, die spitz endenden Schnabelschuhe, das die Figuren hinterfangende schlichte Blatt, das an eine Mandorla erinnert (vgl. Sangüesa IAh, Abb.456) sowie die Zeichnung der Haare, die in geriefelten Strähnen in die Stirn fallen. Den neben der rechten Figur verbleibenden Raum füllt eine Rankenpflanze aus, die den Ranken auf einem Kapitell aus San Miguel, Uncastillo, gleicht (UnMiK4, Löwenköpfe mit Ranken).<sup>405</sup>

#### **f. Ein Fensterkapitell aus San Martín, Uncastillo (Aragón)**

Während die Bauplastik San Martíns zum großen Teil in einem einheitlichen Stil gearbeitet ist, der sich deutlich von der hier untersuchten Stilgruppe abhebt (vgl. Stilgruppe A),<sup>406</sup> fällt ein Fensterkapitell an der Apsis außen aus dem im Apsidenbereich San Martíns formulierten Stil heraus und zitiert den Stil der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo (UnMaFa2, Abb.462, 463). Derart isoliert, wirkt das Kapitell wie eine Laune des Steinmetzen oder ein versehentlich dort eingefügtes Einzelelement. Es kommt stilistisch den hier untersuchten Skulpturen nahe und stellt eine eindeutige Motiv- und Stilübernahme aus Santa María, Uncastillo, dar.

Vier dämonische Wesen gruppieren sich um einen an der Kapitellkante erhöht sitzenden Dämon, der sich mit beiden Händen an den Hals faßt. Die Teufelswesen entsprechen mit ihren Schnäbelmäulern, Vogelköpfen, Schuppenkörpern und den Krallenfüßen ihren höllischen Gesellen auf einem Portalkapitell Santa Marías, auf dem in wildem Durcheinander ein Mensch in rankenartigen Flammen Höllenqualen erleidet (UnGK6, Abb.459, 460). Ein Kapitell im Innern Santa Marías versammelt ebensolche Dämonen (UnIn6, Abb.461).<sup>407</sup>

Ebenfalls aus dem Formenschatz Santa Marías stammt eine Konsolfigur San Martíns, die einen Violaspieler zeigt (Abb.486).<sup>408</sup> Die Gegenüberstellung mit dem Musiker auf einem Konsolstein Santa Marías (UnKo12, Abb.484) spricht von der gemeinsamen Herkunft. Beide Musiker glotzen mit großen Augen mit ausgebohrten Pupillen und offenem Mund von oben herab.

Zu fragen bleibt, wie diese beiden Skulpturen innerhalb der Bauplastik San Martíns zu erklären sind, ob sie die Arbeit eines der an Santa María arbeitenden Steinmetze sind, der in San Martín ein Gastspiel gab, oder ob sie aus einer Laune des Steinmetzen der Apsidenskulpturen San Martíns heraus entstanden sind. Es wäre vermutlich übertrieben, anhand zweier Skulpturen von einer Zusammenarbeit der beiden Werkstätten zu sprechen, doch gab es ganz offensichtlich

<sup>405</sup> Eine mögliche stilistische Verbindung der Tympana von San Lorenzo und San Miguel ist derzeit nicht zu prüfen, da der Besitzer jede Besichtigung der Kirchenruine verweigert und sich die Untersuchungen nur auf Abbildungen stützen können. Die Flammen, die unter dem Lager des Heiligen lodern, entsprechen jedenfalls der Flammendarstellung aus Santa María, Uncastillo (UnGK6 und UnIL25, Abb.459, 461), und auch die seltene Kombination des Chrismon mit einer figürlichen Szene legt den Vergleich nahe.

<sup>406</sup> Vgl. den Katalog der Bauplastik San Martíns (Katalog II) und Kap.II.2.2.a.

<sup>407</sup> Vgl. die Beschreibung und Interpretation des Kapitells "Tod und Strafen des Geizigen" im Katalog IV, UnIn25. Ebensolche dämonischen Wesen bevölkern ein Gewändekapitell von San Martín de Unx (UnxGK6, Abb.464).

<sup>408</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.81.

keine Berührungsgänge zwischen den Unternehmen und ein freier Austausch der Formen war möglich.<sup>409</sup>

Übereinstimmungen in den **ornamentalen und vegetabilen Motiven** der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, bestätigen die anhand figürlicher Elemente aufgezeigte Zusammenstellung. Mit den vegetabilen Motiven lassen sich verschiedene Verbindungen innerhalb der großen Gruppe knüpfen, die zusammen ein dichtes Beziehungsnetz ergeben.

Konstantes, die gesamte Werkgruppe verbindendes Element ist eine **Laubranke** aus gleich gestalteten, einfachen Blättern, die von einer wellenförmig geführten Ranke abgehen und die so entstehenden Halbflächen füllen. Die Blätter, aus drei Einzelblättchen und einer kleinen Knospe bestehend, wachsen meist nach rechts, entweder nur von oben (San Martín de Unx, Kämpfer des linken Gewändes, Abb.496) oder abwechselnd von oben und unten (Sangüesa, Kämpfer IAc, Abb.424) oder nur nach oben links.

Ein Ornamentband aus **stehenden Palmettenblättern**, die seitlich von Ranken eingerahmt werden, findet sich in San Miguel, Uncastillo, an dem inneren Bogen über dem Tympanon und in San Martín, Uncastillo, auf dem Kämpfer eines Langhauskapitells.

Die Variante des **stehenden Palmettenblattes mit spitzen Blättern dazwischen** kommt in San Martín, Uncastillo (UnIL6) und in Sangüesa (IL8b) vor.

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Ausgehend von den fünf in der Stilgruppe D zusammengestellten Kapitellen Sangüesas, konnte eine große Werkgruppe vorgestellt werden, die sich um die Kirche Santa María, Uncastillo, entwickelt hat und deren Einzelwerke auf vielfache Weise untereinander verbunden sind. In einem weiteren Schritt soll nun der Einfluß dieser Werkgruppe auf nachfolgende Skulpturen analysiert und die innovative Umsetzung des in der Werkgruppe formulierten Stils sowie dessen Kombination mit neuen Elementen aufgezeigt werden. Zwei Beispiele für die Auswirkungen der Werkgruppe sind die Konsolfiguren und das Portal der Ermita von Echano sowie der Taufstein aus San Martín de Unx.

<sup>409</sup> In dem Kreuzgang von San Martín wird ein Fragment aufbewahrt, das das Ornament der äußeren Archivolte von Santa María, Uncastillo, wiederholt (UnMaF9, vgl. Katalog II). Aus Tierköpfen wachsen Ranken, die sich in der Mitte zu Doppelachten verflechten. Das Fragment ist ein Eckstück, wie es von einer Kämpferplatte stammen könnte. Entweder kommt es von einem Kämpfer San Martíns und wäre damit ein weiteres Indiz für die Verflechtung der Werkstätten oder es ist ein Fragment aus Santa María, das lediglich in San Martín aufbewahrt wird.

Ein Fensterkapitell Sangüesas (FA8, Abb.425) und ein Einsäulenkapitell aus der Apsis San Martíns (UnMaFA2, Abb.463) lassen sich als weiteres Beispiel einer derartigen Werkstattverflechtung bzw. eines Austausches von Formen anführen, wenn damit auch eine andere Werkstatt angesprochen wird. Die Darstellung von drei Personen, vermutlich Musiker, sind sich so ähnlich, daß eine Verbindung zwingend erscheint. Der schlechte Zustand bzw. die hohe, kaum ausgeleuchtete Anbringung erlauben im Moment jedoch keinen genauen Vergleich.

### g. Die Bauplastik der Ermita San Pedro ad Vincula von Echano (Olóriz, Navarra)

Die Bauplastik der Ermita San Pedro ad Vincula in **Echano**, Olóriz, zeigt deutliche Parallelen zum Oeuvre von Uncastillo, übernimmt bestimmte Motive und setzt den Stil der Werkstatt um.

Die kleine Kirche von Echano, ca. 50 km von Sangüesa entfernt gelegen (Karte I. 2), besitzt mit ihrem Nordportal sowie sechs Kapitellen im Innern, Fensterkapitellen und den figürlich gestalteten Konsolfiguren eine reiche Bauplastik, die man an dieser entlegenen Stelle, weit entfernt von politischen wie kirchlichen Zentren und abseits des Pilgerwegs nicht erwartet.<sup>410</sup>

Die einschiffige Kirche ist drei Joche lang und endet in einer halbrunden Apsis mit drei Fensteröffnungen. Im Westen erhebt sich der Glockenturm (Grundriß 10).<sup>411</sup> Sechs Archivoltenbögen bilden zusammen mit sechs Kapitellen, von denen vier figürlich gestaltet sind, das aus der Fluchtlinie der Nordwand hervorspringende Portal.

Die mittlere Archivolte Echanos zitiert den als "Tisch" dienenden Rundstab des Südportals von Santa María, Uncastillo (Abb.511, 516, 518). 26 Figuren sitzen wie eingeklemmt hinter dem Archivoltenwulst und wirken noch stärker als die Männer und Frauen aus Uncastillo wie von dem Rundstab erdrückt. Unter dem Wulst schauen nur ihre Beine hervor, darüber sieht man die Köpfe, Arme und Hände. Eine skurrile Gesellschaft ist hier versammelt. Einige Männer haben nur ein Bein und stützen sich auf Prothesen, andere haben zwei Köpfe.<sup>412</sup> Die ausschließlich männlichen Teilnehmer des ungewöhnlichen Festbanketts legen die Hände mit ausgestreckten Fingern auf den Tisch, spielen ein Instrument (Flöte, Horn) oder halten die Arme empor, so daß ihre Hände neben dem Kopf liegen. Die innerste Archivolte ist mit Vögeln gestaltet, die paarweise angeordnet sind, die den Rücken aneinandergelehnt und die Köpfe weit nach vorn gebeugt haben.<sup>413</sup> Die übrigen Archivolten werden mit kreuzweise eingekerbten Kugeln, verschiedenen Ornamenten und Blattranken gestaltet. Die Kapitelle stellen Vögel und - stark vereinfacht - Menschen dar, die zu zweit oder zu dritt gruppiert sind, oder zeigen rein

<sup>410</sup> Zur Kirche von Echano vgl. López Selles 1975; Lojendio 1978 *Zodiaque*, Bd.7, S.431; Yarnoz Orcoyen 1978; García Gainza u.a. 1985, C.M.N. Bd.3, S.356-359; Gómez Gómez 1993. Es ist unklar, warum gerade an dieser Stelle eine derartig reich ausgestaltete Kirche errichtet wurde. Biurrún y Sótíl (1936, S.160) führt die Gründung San Pedros auf den Señor von Orba zurück und sieht in der Ermita die ehemalige Palastkapelle, kann dies jedoch nicht belegen. Vgl. Yarnoz Orcoyen 1978, S.479. Die Kirche wird auf das letzte Drittel des 12.Jhs. datiert (1166-1199, vgl. Yarnoz Orcoyen 1978, S.479; García Gainza u.a. 1985, C.M.N., Bd.3, S.356). Viele Skulpturen San Pedros sind abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.188a-190d und Yarnoz Orcoyen 1978.

<sup>411</sup> 1978 wurden im Rahmen einer Restaurierung das Mauerwerk gereinigt, gefestigt, die ursprünglichen Fenster- und Türöffnungen wiederhergestellt und andere geschlossen. Außerdem beseitigte man eine nachträglich eingezogene Mauer, die die Apsis gegen das Schiff abschloß. Vgl. Yarnoz Orcoyen 1978; García Gainza u.a. 1985, C.M.N., Bd.3, S.356-359.

<sup>412</sup> Gómez Gómez (1993) hat dem erstaunlichen Motiv mehrerer Prothesenträger, die hinter dem Rundstab sitzen, eine Untersuchung gewidmet. Die Männer stützen ihr amputiertes Bein auf Holzkrücken. Gómez Gómez interpretiert sie als Repräsentanten einer Randgruppe und fügt weitere zeitgleiche Beispiele von Krückendarstellungen hinzu. Gómez Gómez 1993, S.21, 22: "(...) los personajes de Echano se convirtieron en un prototipo de personajes marginados (...). Este grupo de individuos poseen las características iconográficas de los personajes que se identificaban en la Edad Media con los pobres, miserables o marginados."

<sup>413</sup> Die Vögel erinnern mit ihren fein gezeichneten Federn und den Krallen, die eine Kugel umfassen, an das Formenrepertoire der Burghirche von Loarre (vgl. Kap.II.6 sowie Durliat 1990, Kapitell Nr.16, Abb.261 und Abb.255).

vegetabile Ausarbeitungen (Abb.512-515).<sup>414</sup> Unter dem Dach verläuft eine Laubranke, unter der die figürlich und ornamental gestalteten Konsolsteine sitzen (Abb.521). Sie zeigen das übliche Spektrum von Akrobaten, Bestienköpfen, eine Vulvafrau, Blüten, Flechtwerk und Rollen.

Die Verwendung des Rundstabs und die Anordnung der Figuren am Nordportal von Echano sind als klarer Bezug zu dem Portal Santa Marías, Uncastillo, zu werten. Die als Gesims unterhalb des Daches verlaufende Laubranke bestätigt die Verbindung. Sie entspricht dem in der gesamten Werkgruppe verfolgten Motiv. Die Skulpturen aus San Pedro, Echano, zeigen aber trotz des Bemühens um Ähnlichkeit und trotz mehrerer Motivzitate nicht die volle Körperlichkeit der Figuren aus Santa María, Uncastillo. Die in sich gerillten Haare stehen weit vom Kopf ab, um sich am Ende aufzurollen, die Bärte sind zweigeteilt, gerollt oder auf einen Kinnbart beschränkt. Alle Figuren, Männer und Frauen, sind im Gegensatz zu den voluminösen, fast vollplastischen Figuren aus Aragón flacher, ungelenk und stark stilisiert gezeichnet.

Die Konsolsteine San Pedros sind in einem anderen Stil gearbeitet als die Portalplastik, die Fensterkapitelle und die Kapitelle innen. Sie weisen sowohl stilistisch als auch motivisch nach Sangüesa, jedoch nicht zu den Kapitellen der im Zusammenhang mit Uncastillo stehenden Stilgruppe D, sondern zu Skulpturen der Stilgruppe A.<sup>415</sup> So wiederholt eine Konsole aus San Pedro (Abb.521) den aus Punktbändern gewundenen Knoten des rechten Zwickels von Sangüesa (RZ18, Abb.520). Der bärtige Mann auf einer anderen Konsole Echanos entspricht mit seinem riesigen Kopf auf einem kurzen Körper sowie der Gestaltung der langen Schnurrbarthaare und den in mehreren Lagen übereinander geschichteten Haaren des langen Vollbartes exakt einer Archivoltenfigur aus Sangüesa (AV64, Abb.523). Auch die von schmalen Wülsten zitronenförmig eingefassten Augen gleichen sich. Das Motiv eines Bestienkopfes, der einen kopfüber aus seinem Maul hängenden Menschen verschlingt, taucht sowohl als Konsolfigur in Echano (Abb.522) als auch in Sangüesa auf (RP2).

In Echano sind also offenbar zwei verschiedene Einflußbereiche vereint worden. Der in der Sangüesener Skulpturengruppe (Stilgruppe A) formulierte Stil und der Stil sowie Motive der Werkgruppe aus Uncastillo, Santa María.

## **h. Der Taufstein aus San Martín de Unx und der Türsturz von Santa María, Sangüesa**

Eine ähnliche Kombination von Einflüssen zweier unterschiedlicher Komplexe führt der Taufstein aus San Martín de Unx vor (Abb.524ff.). Auf wohl einzigartige Weise werden hier

<sup>414</sup> Yarnoz Orcoyen (1978, S.480) vermutet für das Portal der Ermita ursprünglich ein Tympanon mit Chrismon, so wie es an zahlreichen Portalen Navarras und Aragóns zu finden ist (s. Kap.VI.2, S.199).

<sup>415</sup> Vgl. Kap.II.1.

Elemente kombiniert, die in Anlehnung an zwei unterschiedliche Skulpturenkomplexe entstanden sind.

Der heute in einer Seitenkapelle platzierte Taufstein hat eine zylindrische Grundform und verjüngt sich leicht nach unten. Er ist bis auf ein kleines, roh belassenes Stück, das auf die ursprünglich konzipierte Eckstellung und eine damit verbundene Teilansicht schließen läßt, rundherum skulptural gestaltet (Abb.525).<sup>416</sup>

Drei Männer und drei Frauen stehen unter Arkadenbögen, durch verschieden gestaltete Säulen mit ornamentierten oder vegetabilen Kapitellen voneinander getrennt. Oberhalb der Bogenrundungen ist der Stein glatt belassen. Der junge Mann links außen hält einen runden Gegenstand in beiden Händen (Abb.526a). Sein Gewand ist über den Beinen eingeschnitten, so daß die Knie und Unterschenkel zu sehen sind. Rechts folgt ein zweiter junger Mann, der einen nicht näher zu bestimmenden länglichen Gegenstand hält (Abb.526b). Er ist mit einem Umhang und einem bodenlangen Gewand bekleidet. Sein Begleiter rechts vor ihm wird durch einen Vollbart als älter gekennzeichnet. Die Haare sind wie bei den jungen Männern wulstartig, in sich gerillt, dem Kopf aufgesetzt, und zu einer Tonsur ausgeschnitten. Ein kaselartiger Schal um die Schultern des Mannes sowie das aufgeschlagene Buch in seinen Händen lassen ihn als Geistlichen erkennen (Mönch, Abb.526c). Dem Mönch zugewandt, steht eine junge Frau, die ihm eine Kugel oder eine Frucht entgegenstreckt (Abb.526d). Ihre offenen Haare werden von einem Stirnreif gehalten. Sie trägt ein figurbetontes, tailliertes Kleid mit einem langen Gürtel, geborhter Punktbordüre und fast bodenlangen Ärmeln. Unter der vorletzten Arkade sitzt eine Mutter, die ihr Kind stillt (Abb.526e). Die Frau trägt im Gegensatz zu ihren Begleiterinnen ein eng um das Gesicht gezogenes Tuch, über dem ein Manteltuch liegt. Rechts außen steht eine weitere junge Frau, die der Mutter zugewandt ist und ihr einen Teller oder eine Schüssel reicht. Mit der Linken hebt sie ihren Rock. Die langen offenen Haare sind hinter die Ohren gelegt. Alle fünf stehenden Männer und Frauen haben einen Fuß zu einer angedeuteten Vorwärtsbewegung ausgestellt. Die drei Männer bewegen sich auf die Mutter mit dem Kind zu, eine Frau kommt ihnen entgegen, die zweite wendet sich ebenfalls der Mutter zu. Mutter und Kind sind durch den einzigen mit Blättern und Rosetten verzierten Bogen hervorgehoben.

Die Interpretation der Taufsteinreliefs ist nicht eindeutig. Als zentrales Motiv wurde ein vergleichsweise seltenes Thema gewählt: die Gottesmutter stillt ihr Kind.<sup>417</sup> Sie wird von zwei

<sup>416</sup> Der Taufstein, der während der Restaurierungsarbeiten 1977 in der Nähe der seitlichen Vorhalle vergraben, gefunden wurde, blieb bislang in der Literatur weitgehend unbeachtet. Allein Zubiaur Carreño 1980 und García Gainza u.a. (1985, C.M.N., Bd.3 S.420) erwähnen ihn kurz, ohne die Taufsteinreliefs stilistisch einzuordnen. Domeño Martínez (1992, S.92-100) beschreibt den Taufstein in ihrer Arbeit über "Pilas Bautismales Medievales en Navarra" ausführlich und bildet die Einzelfiguren ab. Ihrer Interpretation der Herleitung des Motivs sowie der Datierung ist jedoch nicht zuzustimmen (s. Anm.56). Die unveröffentlichte Magisterarbeit von M.J. Leoz Osés: La iconografía de la Virgen de la leche en San Martín de Unx (o. J.), erwähnt bei Domeño Martínez 1992, war der Verf. leider nicht zugänglich.

<sup>417</sup> An der Puerta de las Platerías der Kathedrale von Santiago de Compostela (Abb.527) wird das Motiv der Virgen de la Leche (Maria Lactans) in einer ähnlichen Form gezeigt (Durliat 1990, Nr.58). Das Kind greift wie auf dem Taufstein aus Unx die Brust der Mutter und ist in derselben Haltung mit

Frauen begleitet, die vermutlich als Dienerinnen bezeichnet werden können, die Marias königliche Stellung verdeutlichen sollen. Die Frau rechts der Gottesmutter bringt ihr etwas auf einem Teller, die Frau links hat bereits ein Geschenk der Männer in Empfang genommen (?). Die drei Männer, die individuell gestaltet sind und von denen zumindest einer aufgrund seiner Kleidung mit Sicherheit als Geistlicher bezeichnet werden kann, bringen dem Kind verschiedene Gaben. Soweit kann man von der Darstellung einer Anbetung der Gottesmutter und dem Kind sprechen.<sup>418</sup>

Der Taufstein entspricht in der Anordnung der stehenden Männer und Frauen sowie der sitzenden Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß, die einzeln von jeweils einem Rundbogen und zwei Säulen eingefasst werden, dem Türsturz aus Sangüesa, den man sich um einen runden Körper herumgelegt vorstellen muß (Abb.22). Eine Parallele dieser beiden so verschiedenen Skulpturenstücke ist zudem in der ungewöhnlichen Gestaltung der Säulen ersichtlich. Es finden sich auf dem Taufstein wie auf dem Türsturz eine aus zwei Rundstäben gewundene Säule, eine schlichte, gerade und eine im Zick-Zack gestaltete Säule sowie eine Säule aus parallel geführten, diagonal verlaufenden Zick-Zack-Stäben. Und auch die Kapitelle des Taufsteins wiederholen das Formenrepertoire der Kapitelle vom Türsturz Sangüesas.<sup>419</sup>

Die Figuren weichen stilistisch jedoch voneinander ab. Die Apostel des Türsturzes müssen der sogenannten Stilgruppe A Sangüesas zugeschrieben werden (vgl. Kap.II.1.). Die Männer und Frauen des Taufsteins erinnern dagegen mit ihren vollen, runden Gesichtern, den gedrungenen Körpern und der Haargestaltung an die Kapitelle der Stilgruppe D und die Skulpturen der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, sowie San Martín de Unx. Die Formen sind in Sangüesa eleganter, die einzelnen Elemente schlanker. So knickt die Zick-Zack-Säule in Sangüesa zehnmal ein, auf dem Taufstein dagegen nur dreimal. Die Gewänder der Akteure auf

---

herabhängenden Beinen dargestellt. Maria thront frontal ausgerichtet auf einem Thron mit Krallenfüßen (vgl. zur Interpretation des Reliefs aus Santiago Naesgaard 1962, Weisbach 1945 und Durliat 1990, S.326).

<sup>418</sup> Domeño Martínez (1992, S.92ff.) beschreibt die Kleidung der Einzelfiguren genau, da sie in der Gewandung einen Hinweis auf die Datierung des Taufsteins und den Stand der Dargestellten ablesen zu können glaubt. Aufgrund der Gegenstände interpretiert Domeño Martínez die Männer als Gaukler (Juglar) oder Vertreter des einfachen Volkes mit einem Musikinstrument, als Adliger mit einem Geldbeutel und als Geistlicher. Außer dem Geistlichen sind diese Deutungen jedoch aufgrund der doch recht grob ausgearbeiteten Darstellung nicht überzeugend. Jede weitergehende Interpretation allein durch die Figuren ist nicht möglich. So ist Domeño Martínez (1992, S.92-100) nicht zuzustimmen. Die Frau rechts von Maria deutet sie als Maria Magdalena, die als reuige Sünderin den Täuflingen, die in diesem Becken getauft werden sollen, als Vorbild dienen soll. In der Frau links von Maria sieht die Autorin - aufgrund der Frucht - Eva, die der Gottesmutter antithetisch gegenübergestellt würde. Domeño Martínez beruft sich auf Darstellungen der Virgen de la Leche aus dem 14.Jh. von Ambrosio Lorenzetti. Sie schließt "(...) la pila de San Martín de Unx encierra en sí una compleja teoría y doctrina, sistematizada y enriquecida por San Agustín, sobre la oposición Eva-María, la cual suscitó en Italia el nacimiento de un nuevo tipo iconográfico de la mano de Ambrosio de Lorenzetti en la primera mitad del siglo XIV, iconografía a la que responde el programa desarrollado en la fuente bautismal." Sowohl die Datierung als auch die Herleitung aus Italien sind vollkommen abwegig. Das Relief der Puerta de las Platerías (Abb.527) zeigt, daß es bereits Ende des 11.Jhs., Anfang des 12.Jhs. Darstellungen der Virgen de la Leche gab. Die stilistische Verbindung zur Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, bestätigt die Datierung des Taufsteins ins 12.Jh. So auch García Gainza u.a. 1985, C.M.N., Bd.3, S.421.

<sup>419</sup> Domeño Martínez (1992, S.99) bemerkt auch die Parallele zwischen dem Taufstein und dem Türsturz von Sangüesa, schreibt den Taufstein jedoch einem Steinmetzen italienischer Herkunft des 14.Jhs. (!) zu, der die Fassade Sangüesas gesehen und umgesetzt habe.

dem Taufstein sind kaum ausgearbeitet, die Kleidungsstücke der Apostel werden dagegen individuell mit einem feinen Netz aus verschieden geführten Furchen und Rillen gestaltet.

Der Taufstein aus San Martín de Unx stellt also hinsichtlich der Grundkonstellation der Figuren und der gesamten Komposition eine Rezeption des Türsturzes von Sangüesa dar. Die Ausarbeitung der Einzelfiguren erfolgte jedoch in einem anderen, an den Skulpturen von San Martín de Unx und Uncastillo orientierten Stil.<sup>420</sup>

Der Stilvergleich hat gezeigt, daß die genannten Kapitelle aus dem Apsideninneren Sangüesas (Flucht nach Ägypten, Johannes/ Salome, Avaritia) sowie zwei Fensterkapitelle desselben Kirchenbereichs außen (Musikerguppe, Löwen mit Dampf) der riesigen Werkgruppe zugerechnet werden müssen, deren Zentrum in Santa María, Uncastillo liegt.

---

<sup>420</sup> Vermutlich wurden sie von einem Steinmetzen geschaffen, der Sangüesa kannte und in der Werkstatt von Santa María, Uncastillo, tätig war oder diese Arbeiten zumindest eingehend studiert hatte.

## 6. Figürliche und vegetabile Kapitelle im Apsideninnern (Stilgruppe E)

Vier Kapitelle aus dem Apsidenbereich Santa Marias passen weder stilistisch noch motivisch in die bisher vorgestellten Skulpturengruppen (Stilgruppe A-D). Sie bilden vielmehr den Kern einer fünften Stilgruppe (Stilgruppe E). Drei der Kapitelle befinden sich einander gegenüberliegend an den Innenseiten der Verbindungspfeiler zwischen Apsis und Langhaus (IA26, IA31, IA32), das vierte Kapitell (IA<sub>n</sub>) ist in der Südapsis platziert (Grundriß 3).

Zwei **Vogelharpyien** mit nacktem Frauenkörper und weit zur Seite ausgestreckten Flügeln hocken mit ihren furchterregenden Krallen auf dem Kapitellring und richten den Blick starr geradeaus (IA32, Abb.531, 532). Die beiden Wesen haben lange offene Haare und volle Brüste. Sie sitzen an den Kapitellkanten, so daß sich ihre Köpfe direkt unter den Kämpferecken befinden, die durch Maskenköpfe auf der Kämpferplatte markiert werden. Der Körper der Harpyien scheint aus dem Kapitell herauszuwachsen. Ihre Flügel belegen den gesamten Mittelteil des Kapitells, ohne sich an der Achse zu berühren. Mit beiden Händen ziehen die Vogelwesen an Fesseln, die um ihre Fußknöchel gewunden sind.<sup>421</sup>

Den Vogelharpyien gegenüber bevölkern vier mit Ranken gefesselte **Löwen** ein Kapitell auf gleicher Höhe (IL31, Abb.551). Zwei der Löwen besetzen die Längsseite des Kapitells, je ein Löwe belegt die Schmalseiten. Ihre Vorderläufe liegen erhöht auf einem Pflanzenpodest, das bis unter die Kämpferkante wächst, die Hinterläufe stehen auf dem Kapitellring. Die beiden Vierbeiner auf der Längsseite sind mit ihren Hinterteilen einander zugewandt und haben die Häuse weit zurückgeneigt, so daß sie sich ansehen. Mit ihrer Brust berühren sie fast die Brust des Artgenossen auf der angrenzenden Schmalseite, so daß sich eine symmetrische Komposition ergibt. Rankenstränge legen sich wie Fesseln um Hals und Bauch der Tiere, die sich in den Pflanzen verbeißen, um sich zu befreien, sind dadurch aber nur noch stärker fixiert und mit den Pflanzen verbunden. Verschränkt ineinander gelegte, fein eingekerbte Haarsträhnen zeichnen die am Hals bis weit auf den Rücken liegenden Mähnen der Raubtiere. Die Kapitellkanten markieren auf jeder Seite kleine Schnecken. Flechtwerk, dessen Bänder aus den Mäulern zweier an den Ecken platzierter Maskenköpfe hervorkommen, überzieht den Kämpfer.

Ein stark mutiliertes Kapitell an dem die Mittelapsis von der Nordapsis trennenden Pfeiler (IA26, Abb.553) entsprach - den erhaltenen Partien nach zu schließen - mit zwei Löwen an der Hauptseite und je einem Tier an den Schmalseiten, die durch Ranken gefesselt werden und sich in ihnen verbeißen, exakt dem vorgestellten **Löwenkapitell** (IA31, Abb.551).<sup>422</sup> Auch die Schnecken unter den Kämpferecken fehlen nicht. Auf diesem Kapitell sieht man, wie die

<sup>421</sup> Zur apotropäischen Funktion der Mischwesen und zur Bedeutung der Fesseln vgl. Katalog I, LZ1, Anm.4 und Bredekamp 1989.

<sup>422</sup> Der untere Teil der Längsseite ist von den Löwenhälsen abwärts abgeschlagen, so daß lediglich die Köpfe der Tiere zu erkennen sind. Die linke Schmalseite ist vergleichsweise gut erhalten und zeigt noch den ganzen Tierkörper.



Schnecken aus schmalen Blättern gebildet werden, die von der Kapitellmitte zu den Seiten verlaufen. Eine wellenförmig geführte Ranke ziert den Kämpfer.

Vier symmetrisch angeordnete **Greifen** mit Löwenkörpern, Vogelköpfen und Flügeln belegen den Körper eines Fensterkapitells der Südapsis (IAn, Abb.546, 547). Die Vorderläufe der Mischwesen ruhen über dem Kapitellring erhöht auf einer Kugel. Die Tiere berühren sich - in derselben Position wie die Löwen der Kapitelle IA31 und IA26 - an der Hauptseite mit den Hinterteilen, an den Kanten mit den Brüsten und wenden ihre Hälse rückwärts, so daß die Köpfe der zentralen Tiere einander zugewandt sind. Aus ihren Vorderbeinen wachsen zwei große Schwingflügel, die von kurzen Flügeln eingefaßt werden. Die Wesen haben einen besonders weit heruntergebogenen krummen Schnabel und einen langen, dünnen Hahnenkamm, kleine Ohren und mandelförmige Augen. Hinter den Greifen wachsen von der Mitte zu beiden Seiten schmale Blätter empor, die sich an den Kapittlecken zu den bereits bekannten schneckenartigen Voluten einrollen. Den Kämpfer überzieht ein Margeritenfries.

Alle vier Kapitelle zeigen **Tiere** oder Mischwesen. Sie befinden sich in demselben Bauabschnitt, den Apsiden, und kommen sich durch die besondere Feinheit der Ausarbeitung, die alle vier Kapitelle charakterisiert, nahe.

Das Löwen- und das Greifenkapitell ist mit je vier gleich angeordneten Wesen identisch aufgebaut. Die Komposition ist auf beiden Kapitellen vollkommen symmetrisch, wie an drei Achsen - den Kapitellkanten und der Mittelachse der Längsseite - auseinandergeklappt. Für das stark mutilierte zweite Löwenkapitell (IA26) ist die gleiche Anordnung zu rekonstruieren. Eine zusätzliche Gemeinsamkeit bilden die unter den Kapittlecken sitzenden, zu kleinen **Schnecken** gerollten Blätter.

Einen weiteren Hinweis auf die Zusammengehörigkeit dieser Skulpturen- und Stilgruppe (Stilgruppe E) gibt die Gestaltung der **Kämpfer**. So verbindet das gemeinsame Kämpfermotiv eines dichten Flechtwerks das Löwen- (IA31) und das Harpyienkapitell (IA32). Beide Kämpfer werden von einem **Flechtwerk** belegt, das aus vier, einmal in der Mitte eingekerbten Bändern regelmäßig gewunden ist und nur durch zwei Maskenköpfe an den Kapitellkanten unterbrochen wird. Das Flechtband besteht aus zahlreichen, in sich greifenden Kettengliedern und läuft als unendliche Schlinge in sich zurück. Das durch die Kämpfer der Kapitelle IA31 und IA32 vorgegebene Motiv wird bei drei weiteren Kapitellen aus dem Apsidenbereich nur leicht abgeändert wiederholt. Nicht vier, sondern sechs Doppelbänder bilden das Flechtband der vegetabilen Kapitelle IAd (Nordapsis, Abb.560) und IAg (Mittelapsis, Abb.567). Ebensolche Bänder flechten das Kämpferornament eines Kapitells aus der Südapsis, das zwei Vierbeiner zeigt (IAp, Abb.559). Ein großer Maskenkopf markiert hier die Kapitellkante. Die beiden Vierbeiner entsprechen in ihrer Anordnung, Brust an Brust nebeneinander stehend, die Hälse zurückgewandt, den Löwen und Greifen der Kapitelle IA31 und IAn. Wie dort belegen auch hier zu Schnecken gerollte Blätter die Kapittlecken. Die Tiere, Schnecken und das Flechtband sind

auf diesem Kapitell jedoch weit gröber gearbeitet als bei den Skulpturen der untersuchten Stilgruppe.

Eine Variante des eng gewundenen Flechtbands zeigen die Kämpfer der vegetabilen Kapitelle IA23 (Abb.561) und IA24 (Abb.562), die ebenfalls im Apsidenbereich liegen. Ein lockeres Flechtwerk aus vier in Wellenlinien geführten Doppelbändern überzieht den Kämpfer. Jeweils zwei Bänder verlaufen, um eine Welle versetzt, parallel zueinander und verschränken sich mit den anderen zwei parallelen Bändern.

Eine kompliziertere Variante führt der Kämpfer des vegetabilen Kapitells IA29 (Abb.227) vor, der aus ähnlichen Grundelementen besteht. An den Ecken und in der Mitte des Kämpfers ist je ein Katzenkopf angebracht, aus dessen Maul nach oben und nach unten ein Band wächst. Von jedem Band zweigt ein Ableger ab, der in einer kleinen Verdickung endet und sich mit dem unteren Ableger überkreuzt. Das Hauptband schlägt eine Schlaufe, die sich in die Schlaufe des anderen Bandes legt, um dann gerade weiter zu laufen.

Die Kämpfer zweier in der Südapsis nebeneinander folgender Kapitelle, IAm (vegetabil, Abb.571) und IAo (vegetabil, Abb.572), sind mit dem von dem Greifenkapitell (IAn, Abb.546) bekannten Margeritenfries verziert. Aus den sechsblättrigen, in der Mitte vertieften Blüten wachsen zwei Ranken nach oben, die sich um jede einzelne Blüte legen, so daß es aussieht, als ob die Blüten von oben herabhängen. Die nebeneinander liegenden Ranken-Blüten werden durch eine Schlinge aus vier kurzen Bändern miteinander verknüpft. Ebensolche kurzen Bänder markieren den Ansatz der Ranke an der Blüte.

Aufgrund der gleichen, besonders feinen Bearbeitung, der Anbringung in demselben Gebäudeteil und verschiedener Motivparallelen der Kämpfer lassen sich folgende Kapitelle der Stilgruppe E zuschreiben: IA23, IA24, IA26, IA29, IA31, IA32, IAd, IAg, IAm, IAn, IAo, IAp.<sup>423</sup>

Wegen der motivischen Vielfalt und der geringen Anzahl der in dieser Stilgruppe zusammengefaßten Skulpturen, muß das für die anderen Stilgruppen angewandte Vorgehen abgewandelt werden. Da nicht für alle Skulpturen dieselben Stilmerkmale abzufragen sind und man nicht eine Gruppe mit gemeinsamen Stilmerkmalen voraussetzen kann, ist hier punktuell von jedem einzelnen Kapitell auszugehen. Erst nach der Einzelanalyse und dem Vergleich mit anderen Bezugssystemen, werden die Skulpturen im Rückschluß als Gruppe zusammengefaßt werden können.

<sup>423</sup> Vgl. die Beschreibungen und die Abbildungsverweise im Katalog I.

## 6.1. Motivvergleich

Die Vergleichsbeispiele: Jaca, León, Frómista, Loarre, Santa Cruz de la Serós, Toulouse

### a. Vogelharpyien (IA32, Abb.523, 524)

Das Motiv der am Kapitell hockenden dämonischen Mischwesen, die sich am Kapitellring festkrallen, ist innerhalb der romanischen Bauplastik Nordspaniens v.a. des 11.Jhs. weit verbreitet.<sup>424</sup> Die dämonischen bzw. dämonisierten Wesen werden entweder wie in Sangüesa als Mischwesen aus Mensch und Vogel dargestellt oder als Affen. Derartige Affen, die inhaltlich wie kompositionell derselben Familie angehören, blicken stumpf, den Kopf tief in die Schultern gezogen, von einem Fensterkapitell der Kirche **San Martín in Frómista** (Palencia/ Kastilien). Auf einem Fensterkapitell der Burgkirche **San Pedro in Loarre** (Aragón, Abb.532)<sup>425</sup> haben sie ihren Mund wie in einem stummen Schrei weit geöffnet.<sup>426</sup> Die Affen bekommen zunehmend menschliche Züge und werden so den Vogelharpyien Sangüesas immer ähnlicher. Die hockende Gestalt auf einem Kapitell des Westportals von San Salvador in Leyre (Navarra, LeGK4, Abb.543) erscheint wie ein Zwitterwesen aus Mensch und Affe. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt allerdings keine definitive Deutung, doch zieht sich das Wesen scheinbar selbst an den Haaren oder hält sich die Ohren zu - beides Zeichen des Dämonisiert-Seins.<sup>427</sup>

Die Vogelharpyien Sangüesas repräsentieren somit ein in der Bauplastik des 11. und 12.Jhs. weit verbreitetes Motiv, das in Varianten - als Affen und als verschiedene Mischwesen aus Vogel und Mensch -, die alle dem dämonischen Bereich entstammen, v.a. in Loarre und Frómista zahlreich vertreten ist.

Die beiden Mischwesen Sangüesas aus Vogel und Frau können als Verschmelzung der häufig zu findenden Darstellung zweier an den Kapitellkanten sitzender Vögel mit ausgebreiteten Flügeln, z.B. in **Saint-Sernin, Toulouse** (Abb.541), und den hockenden Frauen wie sie z.B. ein Kapitell aus San Isidoro, **León**, abbildet (Abb.544), verstanden werden. Die nackten Frauen aus León kauern in einer ähnlichen Position wie die Sangüesener Harpyien an den Kapitellkanten. Mit ihren dicken, aufgedunsenen Gesichtern und den offenen Haaren kommen

<sup>424</sup> Phantasiewesen mit einem Vogelleib und einem Menschenkopf sind die häufigste Mischform. Sie bevölkern z.B. mehrere Kreuzgangkapitelle des Klosters von Santo Domingo in Silos (abgebildet in Pérez de Urbel 1975, S.115, 117, 207) und ein Kapitell des Südportals der Kathedrale von Jaca (abgebildet in Gaillard 1938, Fig.5/6). Geflügelte Mischwesen mit einem Frauenkörper statt eines Vogelleibs, wie auf dem Sangüesener Kapitell, sind dagegen selten.

<sup>425</sup> Zur Burgkirche von Loarre vgl. Arco y Garay 1917; García Romo 1966; Arco y Garay 1968; Watson 1978; Guitart Aparicio 1986 (dort umfassende Bibliographie); Durliat 1990, S.261-281; Mann 1991.

<sup>426</sup> Die Affen aus Loarre gleichen in ihrer Haltung den Harpyien aus Sangüesa. So wie die Vogelwesen in Sangüesa mit ausgestreckten Armen die Fesseln an ihren Füßen umfassen, umklammern die Affen in Loarre den Kapitellring. In Loarre finden sich mehrere dämonisierte Affen, z.B. auf einem Kapitell des Südportals (abgebildet in Durliat 1990, Fig.251, Nr.7). Vgl. zur Bedeutung des Schreis als Zeichen des Dämonisiert-Seins Bredekamp 1989.

<sup>427</sup> Ein Kapitell aus der Krypta von San Esteban in Sos del Rey Católico zeigt vergleichbare Wesen, die sich an den Haaren ziehen (abgebildet in Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.19).

sie auch stilistisch den Wesen Sangüesas nahe.<sup>428</sup> Sie greifen jedoch nicht ihre eigenen Fesseln, sondern umfassen dicke schlangenartige Gebilde. Auf einem Kapitell des Südportals der Kathedrale von Jaca hat die Verschmelzung bereits stattgefunden. Auf Vogelkörpern sitzen Menschenköpfe (Abb.545).<sup>429</sup>

Innerhalb der Bauplastik der Kirche **San Isidoro, León**, findet sich das gesamte Spektrum dieser hockender Mischwesen. Im Gewände des Südportals, der Puerta del Cordero, innen links tauchen gleich drei Affen auf, die hier mit langen Krallen bewehrt sind (Abb.538).<sup>430</sup> Links daneben folgt eine furchteinflößende Vogelharpyie mit dicht am Körper anliegenden Flügeln, die vor dem Körper in eine Art Tuch übergehen (Abb.536). Ihre langen, offenen Haare fallen in mehreren Strähnen über die Schultern.<sup>431</sup> Die Harpyie wird rechts und links von zwei dämonischen Wesen begleitet.

Von einem Kapitell im Innern San Isidoros blickt ein ähnliches Mischwesen mit nacktem menschlichen Körper, vier Beinen, Flügeln und langen, krallenbewehrten Armen herab (Abb.537).<sup>432</sup>

Am nächsten kommt den Vogelharpyien aus Sangüesa motivisch wie stilistisch die Harpyie auf dem Kapitell im rechten Gewände der Puerta del Cordero (Abb.535). Das Wesen hat einen Menschenkörper und menschliche Füße, aber Vogelkrallen statt Hände und nicht wie in Sangüesa umgekehrt Hände und Vogelkrallen statt Füßen. Die offenen Haare liegen wie in Sangüesa in Strähnen auf den Schultern und stehen, Hörnern gleich, seitlich ab. Das Wesen hat seine Flügel weit ausgestreckt. Zu ihm gesellen sich zwei weitere gehörnte Wesen, die unter seinen Flügeln hervorschauen. Auch sie sind dem dämonischen Bereich zuzuordnen. Die zu kleinen Schnecken gerollten Blätter unterhalb der Kämpferecken, die an allen aufgeführten Kapitellen aus San Isidoro vorkommen, stellen eine weitere Verbindung zu der hier behandelten Skulpturengruppe Sangüesas her.

Der motivische Bezug der Sangüesaner Vogelwesen zu den Affen und Dämonen aus San Martín, Frómista, wird um eine stilistische Parallele ergänzt. Die Harpyien aus Sangüesa haben auffallend volle Gesichter mit einer besonders dicken Kinnpartie, die v.a. in der Untersicht

<sup>428</sup> Vgl. Durliat 1990, S.374, Nr.101. Rechts und links der Schlangenfrauen (Lojendio spricht von einer Frau und einem Mann) hockt je eine dämonische, affenähnliche Gestalt. Zwischen ihnen sitzt ein kleiner Bogenschütze.

<sup>429</sup> Von der umfangreichen Literatur zur Kathedrale von Jaca seien nur einige Arbeiten mit weiterführender Literatur genannt: Ubieto Arteta 1964; García Romo 1966; Iñiguez Almech 1967 Jaca; Moralejo Alvarez 1973 Esculturas; ders. 1973 Formación; Moralejo Alvarez 1977 Jaca; Simon 1977; Moralejo Alvarez 1979; Simon 1979 Sancha; S. Simon 1980; dies. 1981; Durliat 1990, S.220ff. (vgl. zu dem Tympanon der Kathedrale Kap.VI.2, S.200).

<sup>430</sup> Zu San Isidoro, León, vgl. Williams 1973; Moralejo Alvarez 1977 León; Werckmeister 1977; Viñayo González 1979 (Zodiaque, Bd.5), S.31-147; Caldwell 1986; Orr 1988; Bredekamp 1989/90, v.a. S.180-181; Durliat 1990, S.257-389, v.a. S.384. Die meisten Autoren berücksichtigen aber nur das Tympanon sowie die Metopen der Puerta del Cordero und lassen die vier Kapitelle im Gewände außer acht.

<sup>431</sup> Bredekamp (1989/90, S.180-181) beschreibt die Harpyie als "(...) sphinxhaft mit Krallen bewehrte Frau, deren lange zottige Haare sich der Stofflichkeit ihres Gewandes angeglichen haben."

<sup>432</sup> Vgl. Durliat 1990, S.364, Nr.32. Das Höllenwesen betrachtet die Seelenwägung auf dem Kapitell gegenüber.

deutlich wird. Darin entsprechen sie dem Formenrepertoire v.a. der Konsolfiguren aus San Martín, Frómista, die für ihre wie "aufgepumpt aussehenden" Gesichter bekannt sind.

Die Flügelgestaltung der Sangüesaner Harpyien mit ihren wie Schuppen dicht aneinander gelegten Federn weist nach Frankreich, genauer nach **Saint-Sernin in Toulouse**. Auf mehreren Kapitellen Saint-Sernins sowie auf einigen der Chorumgangsreliefs (Abb.533) werden die Flügel - hier allerdings himmlischer und nicht dämonischer Wesen - gleichsam verhärtet aus denselben halbrunden Platten gebildet, bevor sie in lange, glatte Schwingen übergehen.<sup>433</sup>

#### **b. Greifen (IAn, Abb.546)**

Das Greifenkapitell Santa Marías weist nach Santa Cruz de la Serós. Ein Kapitell aus der Kirche Santa María des ehemaligen Klosters Santa Cruz de la Serós (Aragón, Abb.548, 549) entspricht von der Komposition bis hin zu Details dem Greifenkapitell aus der Südapsis Sangüesas.<sup>434</sup> Vier Greifen sind in der gleichen Körperhaltung wie auf dem Sangüesaner Apsidenkapitell einander zugeordnet. Sie haben die Vorderläufe ebenso erhoben und stehen mit den Hinterbeinen auf dem Kapitellring. Im Unterschied zu den Greifen aus Sangüesa, deren Vorderbeine auf einer Kugel stehen, halten die Vogelwesen aus Santa Cruz de la Serós ein kleines Tier in ihren angehobenen Krallen. Bis auf diesen Unterschied gleichen sich die Tiere auf beiden Kapitellen. Die Wesen aus dem aragonesischen Kloster haben ebensolche langen Flügel, die sich an den Körper schmiegen, kleine Flügel am Ansatz der großen Schwingen, einen weit nach unten gebogenen Schnabel und einen langen Hahnenkamm.<sup>435</sup> Auch auf diesem Kapitell sitzen kleine Schnecken unter dem Kämpfer.

<sup>433</sup> Von der umfangreichen Literatur zu Saint-Sernin soll hier eine kleine Auswahl mit weiterführender Literatur genügen: Lyman 1967; ders. 1971; Bredekamp 1989/90, S.144-165; Durliat 1990, v.a. S.80-116 und S.390-416; Bussian 1991 (dort ausführlicher Forschungsbericht).

<sup>434</sup> Das Kapitell liegt heute herausgelöst auf dem Boden im Nordquerschiff bzw. der Kapelle im Norden der Klosterkirche. Bis zur Restaurierung Santa Marías (1992/93) war es zusammen mit drei weiteren Kapitellen, die aus dem Kloster stammen, aber deren ursprünglicher Anbringungsort nicht bekannt ist, mit einer Säule und einem Becken als Weihwasserbecken zusammengestellt und befand sich im Westteil der Kirche. Arco y Garay (1942 C.M.E., Abb.896, Abb.897, S.377) vermutet, daß das Kapitell aus dem ehemaligen Kreuzgang stammt, der sich im Süden an die Kirche anschloß und beschreibt: "A la entrada del templo está la pila para el agua bendita. Constituyen su pie dos capiteles románicos invertidos, el primero adornado con hojas y el segundo con figuras; sigue la pila, luego un fuste y a continuación otros dos capiteles en posición natural, esculpidos, presentando figuras y adornos vegetales. Aprovechándose estos capiteles del propio monasterio, tal vez del claustro." Lapeña Paúl (1993 Kat. Ausst. Jaca, S.47) legt sich nicht genauer fest und spricht von einer Herkunft des Kapitells aus den nicht erhaltenen Klosterteilen, womit der Kapitelsaal, das Dormitorium, das Refektorium oder der Kreuzgang gemeint sein können. Zu Santa Cruz de la Serós vgl. außer Arco y Garay 1942 C.M.E., Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.203-217 und Lapeña Paúl 1993. Allgemein wird davon ausgegangen, daß das Kloster vor 1070 gegründet wurde (Schenkung der Doña Sancha). Lapeña Paúl (1993 Kat. Ausst. Jaca, S.116-126) versucht zu präzisieren und kommt zu dem Schluß, das das Kloster bereits 1059 (Testament von Ramiro I.) gegründet war. Als weiterer Anhaltspunkt wird das Testament der Doña Sancha von 1095 angegeben, in dem diese alle ihre Besitztümer dem Kloster vermacht (vgl. Lacoste 1993 Kat. Jaca, S.112). Von der angekündigten Dissertation von María José Sánchez Usón werden die Klärung der Quellenlage sowie gesicherte Datierungshinweise erwartet.

<sup>435</sup> Nur wenige Kilometer von Santa Cruz de la Serós entfernt taucht das Motiv der Greifen, die Tiere zwischen ihren erhöhten Vorderbeinen halten, auf einem Kapitell des Kreuzgangs von San Juan de la Peña wieder auf (Pe22, Abb.550). Die Anordnung der Tiere ist hier dieselbe wie in Serós und in Sangüesa. Stilistisch unterscheidet sich das Kapitell aus San Juan de la Peña jedoch von den beiden

### c. Löwen in Ranken (IA31 und IA26, Abb.551)

Das Motiv der von Ranken gefesselten Löwen kommt innerhalb der Bauplastik von **Saint-Sernin, Toulouse**, mehrfach vor. So zeigt ein Kapitell der Porte Miègeville zwei Löwen, die in Ranken verfangen sind (Abb.557).<sup>436</sup> Zwei Kapitelle, die aus dem Kreuzgang von Saint-Sernin stammen und heute im Musée des Augustins aufbewahrt werden, bilden ebensolche Tiere ab (Abb.555, 556).<sup>437</sup> Die Gemeinsamkeiten gehen jedoch nicht über motivische Übereinstimmungen hinaus. Die Körperauffassung der Tiere aus Toulouse mit ihren kugeligen Körpern und den langen, überschultrigen Beinen ist eine ganz andere als diejenige der Vierbeiner aus Sangüesa.

### d. Vegetabile Kapitelle

Das Kämpfermotiv eines Margeritenfrieses verbindet die Kapitelle IAo (Abb.572) und IAm (Abb.571) aus dem Apsidenbereich Santa Marías. Das Flechtband wird auf den Kämpfern der Kapitelle IA23 (Abb.561), IA24 (Abb.562) exakt wiederholt und leicht abgeändert bei den Kämpfern IAg (Abb.567) und IAd (Abb.560) aufgenommen, so daß diese Kapitelle der Stilgruppe E zugeschrieben werden können.

Zwei übereinander wachsende Lagen aus fünf dicken Blättern, die in schweren **Kugelfrüchten** enden, unter deren Gewicht sich die Blätter nach unten biegen, belegen den Kapitellkörper der Apsidenkapitelle IAg (Abb.567) und IAj (Abb.566). Innerhalb der bislang zum Vergleich herangezogenen Kirchen in Frómista, Jaca, Loarre, Seros und Toulouse finden sich mehrfach vergleichbare Blatt-Kugel-Kombinationen, wenn es auch keine direkten Motivzitate sind. Derartige Kugelfrüchte bilden in verschiedenen Variationen mehrere Langhauskapitelle aus San Martín in **Frómista** (Abb.569) ab. So zeigt das Kapitell Fro29, ähnlich dem Apsiskapitell IAg Sangüesas (Abb.567), zwei Lagen von großen Blättern, die in Kugelfrüchten enden und versetzt übereinander geordnet sind.

In der Burgkirche von **Loarre** finden sich verschiedene Kapitelle, deren Blätter den aufgezackten Blättern des Kapitells IAo (Abb.572) aus der Südapsis Santa Marías nahe kommen. Ebensolche gezackten Blätter bilden eines der beiden Fensterkapitelle der Nordwand Santa Marías, Sangüesa (ILb, Abb.574), das ebenfalls der Stilgruppe E zugeschrieben werden kann. Die Blätter aus Loarre enden in großen Kugelfrüchten und kombinieren damit die beiden in Sangüesa separat gearbeiteten Formen.

Das zweite Fensterkapitell der Nordwand (ILa, Abb.563) Santa Marías verweist auf Skulpturen der Kathedrale von **Jaca** und auf Kapitelle aus Saint-Sernin, **Toulouse**. Das Kapitell fällt innerhalb des erhaltenen Skulpturenbestands Santa Marías heraus, da es in Sangüesa weder

---

anderen. Es zitiert mit den kreuzweise eingekerbten Hälsen und den Locken am Rücken die Stilmerkmale der Kapitelle vom Nord- und Ostflügel des Kreuzgangs San Juan de la Peñas (vgl. Kap.II.4), obwohl es sich von den übrigen Kapitellen des Kreuzgangs abhebt, vgl. Patton 1994 Peña, S.160.

<sup>436</sup> Zur Beschreibung der Löwenkapitelle der Porte Miègeville, vgl. Bussian 1991.

<sup>437</sup> Vgl. Mesplé 1961, Nr.218, 222, 223; Kat. Slg. Toulouse 1996, S.38, 39.

von der Blattform noch vom Aufbau der Blattlagen vergleichbare Kapitelle gibt. Dagegen findet sich genau diese Blattform auf mehreren Kapitellen der Kathedrale von Jaca. In der Feinheit der Ausarbeitung und der relativ komplizierten Anordnung der Blätter in mehreren Lagen versetzt übereinander geordnet, entsprechen sie dem Kapitell aus Sangüesa. So überziehen z.B. derartige Blätter mit umeinander gewundenen Stielen den gesamten Körper eines Kapitells des Vierungspfeilers von Jaca. Auf einem anderen Kapitell der aragonesischen Kathedrale werden dichtes Blattwerk der gleichen Art und pflanzliche Fesseln zwei halbnackten Männern zum Verhängnis (Ja48, Abb.665).

Der gleiche Blatttypus mit drei in der Mitte vertieften Blättern, an den Seiten jeweils ein längliches Blatt davon abgehend, das sich an den Enden aufrollt, kommt auch auf einem Kapitell des Kreuzgangs von Saint-Sernin in Toulouse vor.<sup>438</sup> Die Anordnung der Blätter ist in Toulouse jedoch anders. Sie gehen alle von einer Ranke ab und umfassen den Kapitellkörper wie eine Hülle. In Sangüesa liegen die Blätter dagegen als bloßes Ornament auf und verbinden sich nicht mit dem Kapitellkern. Die zu kleinen Schnecken aufgerollten Blätter unter der Kämpferkante der vegetabilen Kapitelle sind ein zusätzliches verbindendes Element (IAd, IAj etc.).

### e. Die Apsidengestaltung

Sowohl die fünf figürlichen als auch die vegetabilen Kapitelle Santa Marías, die durch die Analyse in der Stilgruppe E zusammengefaßt werden konnten, liegen alle im Apsidenbereich (Grundriß 3). Wie in der Analyse ausgeführt, können sie mit Skulpturen aus Loarre, León, Frómista, Santa Cruz de la Serós, Toulouse und Jaca in Beziehung gesetzt werden. Abgesehen von den Parallelen der Skulpturen kommen auch die Apsiden dieser Bezugsobjekte im Grundriß, dem Gesamtaufbau außen und der Gestaltung der Apsidenfenster diesen Bauteilen Santa Marías, Sangüesa, erstaunlich nahe. Damit wird die Verbindung im Bereich der Bauplastik durch Parallelen in der Architektur bestätigt.

Die drei halbrunden Apsiden der Kathedrale von Jaca, San Isidoros in León und San Martíns, Frómista, entsprechen sich im Grundriß weitgehend (Grundrisse 12-14). Die Mittelapsis mit drei Fenstern tritt durch ein eingeschobenes Joch weiter hervor als die Seitenapsiden mit je einem Fenster in der Achse. In der Kathedrale von Jaca ist außerdem die in Sangüesa angewandte Lösung der Vierungsgestaltung vorgegeben: der quadratische Grundriß der Vierung wird durch Trompen zu einem Achteck erweitert.

Die **Außengliederung** der Apsiden in Frómista (Abb.584), Jaca (Abb.589), León (Abb.588) und Sangüesa (Abb.4) gleichen einander bis hin zu Details. Der Baukörper wird vertikal durch vorgelegte Halbsäulen (bzw. in Sangüesa durch Pfeiler) in zwei bis drei Abschnitte geteilt, in denen je ein Fenster liegt. Horizontal werden die Apsiden durch ein Gesims, das unterhalb der

<sup>438</sup> Heute wird die Skulptur in dem Musée des Augustins in Toulouse aufbewahrt. Vgl. Mesplé 1961, Nr.215; Kat. Slg. Toulouse 1996, S.38.

Fenster verläuft, und durch die Kämpfer der Fensterkapitelle, die seitlich bis zu den begrenzenden Halbsäulen bzw. Pfeilern fortgeführt werden, gegliedert.

Eine weitere Parallele stellen die **Apsidenfenster** dar, die gleich gestaltet sind (Abb.213ff.). Ein dicker Rundstab legt sich um die eigentliche Fensteröffnung.<sup>439</sup> Er ruht auf zwei Säulen mit Kapitellen und Kämpfern. Eine Rahmung mit verschiedenen ornamentalen und vegetabilen Motiven faßt in einigem Abstand den Rundbogen des Fensters ein. Zwischen dem Rundstab und der Rahmung zieht eine tiefe konkave Einkehlung den Halbkreis nach.<sup>440</sup>

Die drei über den eigentlichen Fenstern der Mittelapsis Sangüesas angebrachten **Rundfenster**, die von einem unterschiedlich gestalteten Band eingefast werden,<sup>441</sup> finden sich nicht in den Apsiden der Bezugskirchen. Für dieses seltene Element bietet die Südwand der Burgkirche von Loarre ein mögliches Vorbild (Abb.586, 587). Über dem Portal und den beiden Fenstern auf Höhe der Oberkirche wird die Wand durch ein Fenster durchbrochen, das im Aufbau den beschriebenen Apsidenfenstern Sangüesas und denen der anderen Kirchen entspricht, sowie durch ein Rundfenster, wie es sonst nur die Apsis von Sangüesa zeigt. Die Burgkirche von Loarre führt darüber hinaus die eckige Pfeilervorlage als vertikale Gliederung der Apsis vor, wie sie in Sangüesa anstelle der aus Frómista, León und Jaca bekannten Halbsäulen verwandt wird. So erweist sich die aragonesische Burgkirche als wichtige Vorlage für die Gestaltung der Apsis Santa Marías. Alle Elemente der Apsiden Sangüesas sind in Loarre vorgegeben und scheinen, wie einem Baukasten einzeln entnommen, in der navarresischen Kirche eingesetzt worden zu sein.<sup>442</sup>

Die im Innern der Apsiden Santa Marías liegenden Kapitelle, die auf die genannte Gruppe von Kirchen des 11.Jhs. weisen, und die identische Gestaltung der Apsiden-Außenwände in der Vergleichsgruppe zeugen von einer engen Korrespondenz von innen und außen im Apsidenbereich. Die somit hergestellte Verbindung läßt sich zusätzlich durch Motivzitate bestimmter vegetabiler und ornamentaler Elemente der Kämpfer von innen und außen bestätigen.

So entspricht das **Kämpferornament** des Fensterkapitells der Mittelapsis Sangüesas außen (FA5) dem Kämpferornament des Kapitells der Südapsis innen (IAI).<sup>443</sup> Beide zeigen von oben herabhängende Blütengebilde, die aus seitlich abstehenden Blättern und einer tropfenförmigen

<sup>439</sup> Die Breite der Fensteröffnung ist z.T. nachträglich verändert worden (vgl. Grundriß 1 und 2). Vermutlich hat man sich an allen Kirchen schmale, schießschartenartige Fenster vorzustellen wie sie in Sangüesa restauriert worden sind.

<sup>440</sup> In León fehlen der Rundstab und die Einkerbung.

<sup>441</sup> Vgl. Katalog I, FA5-FA10.

<sup>442</sup> Wie weit die Übereinstimmungen zwischen Sangüesa und Loarre gehen, macht ein Fehler deutlich, der Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, Fig.89b.) bei der Untertitelung der Abbildungen unterlaufen ist. Die Autoren benennen eine Abbildung des Fensters der Südwand aus Loarre mit dem darüber folgenden Rundfenster als aus Santa María, Sangüesa, stammend.

<sup>443</sup> Das Kapitell IAI ist eine moderne Kopie von Nr.m, der Kämpfer ist jedoch original erhalten.



Blüte in der Mitte bestehen. Die Blütenstiele legen sich am unteren Rand halbrund um die Blüten und schließen sich zu einer Ranke zusammen.

Außerdem werden mehrere Formen des Flechtwerks wie es die Kämpfer im Innern vorführen auch außen eingesetzt, z.B. als lockeres Geflecht am Kämpfer des Fensterkapitells FA6 (Abb.215) und als dichtes Geflecht im vierten Bogen über den Apsidenfenstern FA7 und FA8 (Abb.223).<sup>444</sup>

Die drei Rundfenster der Mittelapsis werden von drei unterschiedlich gestalteten Bändern eingefasst. Das südliche Fenster zeigt außen ein Flechtband (Abb.225) wie es die Kämpfer der Kapitelle IA31 (Löwen in Ranken, Abb.552) und IA32 (Harpyien, Abb.532) im Innern wiederholen. Das mittlere Rundfenster wird von kunstvoll zu Achten gewundenen Bändern gebildet, die im Apsideninnern an den Kämpfer des Kapitells IA29 (Abb.227) erinnern. Es lassen sich also weitere Verbindungen zwischen innen und außen festmachen.

Der in der Literatur immer wieder erwähnte Bezug zwischen der Bauplastik Santa Marías und der Kathedralplastik von Jaca kann somit auf bestimmte Skulpturen konkretisiert werden. Außerdem müssen zu der aragonesischen Kathedrale weitere Kirchen als mögliche Quelle hinzugefügt werden (Frómista, Toulouse, Santa Cruz de la Seros, León, Loarre).

Im Unterschied zu den Skulpturen der Stilgruppen A bis D konnten für die Kapitelle der Stilgruppe E keine direkten Motivzitate in den Vergleichskomplexen aufgezeigt werden. Es finden sich vielmehr zahlreiche Beispiele einer Annäherung an das in Frómista, Jaca, Loarre, Serós und Toulouse formulierte Formklima. Die genannten Kirchen markieren das Milieu der Formensprache, dem die Skulpturen der Sangüesaner Stilgruppe (E) entstammen. Wenn es auch keine Motivzitate gibt, so haben die Parallelen als Summe doch Gewicht.

Die z.T. weit voneinander entfernt liegenden Bauten der genannten Vergleichsgruppe hängen aufgrund engster Bezüge ihrer Bauplastik ebenso wie aufgrund von Übereinstimmungen in der Architektur zusammen. Architekturformen und Kapitellmotive zeugen von einer äußerst engen Zusammenarbeit der Steinmetze, die z.T. nicht nur an einem, sondern an mehreren Bauten der Gruppe nacheinander gearbeitet haben müssen.

Die Bauplastik eben dieser Kirchengruppe war Ausgangspunkt für eine international geführte Kontroverse um die vorgebliche Priorität der französischen vor der spanischen Bauplastik (vgl. Kap.I.2.1). Daher sind die einzelnen Gebäude dieser Zeit im Unterschied zu zahlreichen anderen Bauten v.a. des 12.Jhs. detailliert untersucht worden, und die Verbindungen unter den einzelnen Bauten werden in mehreren Arbeiten diskutiert. Hier soll ein Verweis auf die wichtigsten Untersuchungen genügen, in denen die engen Stilbezüge und Verflechtungen bis

---

<sup>444</sup> Vgl. Katalog I, FA7, FA8.

hin zu Formwanderungen, die z.T. auf denselben Künstler zurückzuführen sind, aufgezeigt werden.<sup>445</sup> Bredekamp hat die Verbindung der Bauplastik dieser Kirchen in mehreren Arbeiten nachgezeichnet. Er weist beispielsweise nach, daß einige Bauelemente aus San Martín, Frómista, in Loarre identisch wiederholt werden und vermutlich von demselben Architekten stammen.<sup>446</sup> Watson konnte aufzeigen, daß der Meister von Loarre in Frankreich gewirkt hat, bevor er in den 70er Jahren den Skulpturenstil Aragóns prägte.<sup>447</sup>

So kennzeichnet sich die Skulptur dieser Bautengruppe, die auch als "Skulptur des Pilgerwegs" bezeichnet wird,<sup>448</sup> durch den engen Austausch von Formen, durch Motivwanderungen, Mobilität und Internationalität. Bredekamp spricht von einem "Phänomen intensiver und augenblicklicher internationaler Befruchtung."<sup>449</sup> Die Formwanderungen finden über hunderte von Kilometern statt, über die Pyrenäen hinweg und vice versa.<sup>450</sup>

Die Datierung und damit die relative Chronologie der Bauten, die lange Zeit Hauptstreitpunkt in der Literatur war, ist inzwischen weitgehend übereinstimmend anerkannt. Es besteht Einigkeit über eine Datierung der Bautengruppe auf das letzte Drittel des 11.Jhs., also auf die Zeit von 1065/70 bis 1095.<sup>451</sup> Somit ist dies die einzige Vergleichsgruppe Sangüesas, die nicht in etwa zeitgleich mit der navarresischen Kirche entstand, sondern aus dem 11.Jh. stammt.<sup>452</sup>

<sup>445</sup> So Bredekamp (1989/90), der ausgehend von San Martín, Frómista, die Stilverflechtungen bis hin zu Motivwanderungen zwischen Frómista, Loarre, Jaca und Toulouse nachgezeichnet hat, vgl. auch Terpak 1988. Williams 1976 und Möbius 1987 fassen die Etappen der Diskussion zusammen.

<sup>446</sup> Bredekamp 1989/90, S.122. An einem Motiv verfolgt Bredekamp die Verbindung von Frómista nach Jaca und Loarre (Bredekamp 1994 Akten, S.265).

<sup>447</sup> Watson 1978.

<sup>448</sup> Vgl. Kap.VI.3.

<sup>449</sup> Bredekamp 1989/90, S.146. Bredekamp (1992, S.103) verweist auf das simultane Arbeiten an verschiedenen Stätten und die "Verzahnung der Bildwerke über eine beträchtliche Distanz hinweg."

<sup>450</sup> Bredekamp verfolgt, wie diese Gruppe von Kirchen durch die nordspanische Königsdynastie um Doña Mayor, der Frau von Sancho el Mayor, miteinander verbunden war.

<sup>451</sup> Vgl. Bredekamp 1989, S.221 und ders. 1994, S.263, 268. Allein Durliat hält an einer Spätdatierung San Martíns, Frómista, in das 12.Jh. fest, um der französischen Schule von Toulouse weiterhin die Priorität über die Stilentwicklung zu sichern. Vgl. Bredekamps Kritik an der Spätdatierung durch Durliat, Bredekamp 1989, Anm.1.

<sup>452</sup> Die Bauplastik der Burgkirche von Loarre kann auf die Zeitspanne zwischen 1070 und 1076/79 datiert werden. Als terminus post quem gilt das Jahr der Rückeroberung, 1070. In einer Charta von 1076/79 ist von dem "kürzlich errichteten Gebäude" die Rede. Vermutlich wurde die Kirche kurz nach der Rückeroberung begonnen und hochgezogen. Der frühe Baubeginn wurde bestätigt durch Watson 1978 und Mann 1991 (vgl. auch Bredekamp 1989/90, S.121-124 und ders. 1994, Anm.6.). Die Baudaten der Kathedrale von Jaca sind bis heute unklar. Das immer wieder angeführte Jahr 1063 hat sich als Fälschung aus der Mitte des 12.Jhs. erwiesen, mit deren Hilfe Besitzansprüche legitimiert werden sollten (Bredekamp 1989/90, S.124-125; vgl. Simon 1987 und Bredekamp 1992, Anm.17). Eine Quelle bezeugt, daß sich die Kathedrale 1094 im Bau befunden haben muß, wann sie begonnen worden ist, bleibt offen. In seinem Aufsatz von 1994 (Anm.5) legt sich Bredekamp dagegen auf die Jahre 1076/77 als Baubeginn der Kathedrale von Jaca fest. Den Anlaß sieht er in der Erhebung der Stadt zum Bischofssitz. Der Baubeginn von San Martín in Frómista ist auf die 60er Jahre des 11.Jhs. anzusetzen. San Martín befand sich 1066, dem Datum des Testaments der Doña Mayor, bereits im Bau. Zur Diskussion um die Datierung San Martíns vgl. Bredekamp 1989/90, S.87. 1096 wurde der Altar von Saint-Sernin, Toulouse, geweiht. Der Chor und das Querschiff mußten zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein. Die ältesten Kapitelle aus dem Chorumgang sind entsprechend auf 1075 anzusetzen (vgl. Bredekamp 1989/90, S.150). Die Porte des Comtes ist auf vor 1082 zu datieren (Bredekamp 1989/90, S.154 und S.164). Gelduinus war in den 70er Jahren in Toulouse tätig und kam nach 1082 nach Loarre und Jaca. San Isidoro von León wurde zwischen 1065 und 1109 gebaut (Bredekamp 1989/90, S.179).

## 6.2. Die Rezeption der Kathedrale von Jaca und anderer Werkkomplexe des 11.Jhs. in Navarra Anfang des 12.Jhs.

(San Adrián de Vadoluengo; San Pedro, Aibar)

Es wurde versucht, den Einfluß der Kirchen von Jaca, León, Frómista und Toulouse auf einen Teil der Bauplastik Santa Marías, Sangüesa (Stilgruppe E), an fünf figürlichen sowie einigen vegetabilen Kapitellen aus dem Apsidenbereich Santa Marías aufzuzeigen.

Die Bedeutung dieser Kirchen, v.a. der Kathedrale von Jaca, für die nachfolgenden Bauten Aragóns wie Navarras wird in der Literatur immer wieder betont, meist jedoch ohne dies an Einzelbeispielen zu belegen. Für die Bauplastik und Skulptur **Aragóns** wird der Einflußbereich der aragonesischen Kathedrale auf bestimmte Werke konkretisiert, jedoch auch hier, ohne den Vergleich auszuführen.<sup>453</sup> Für **Navarra** ist dies dagegen bislang überhaupt noch nicht unternommen worden.<sup>454</sup>

<sup>453</sup> Das linke Kapitell sowie das Archivolten- und Kämpfermotiv des heutigen Eingangsportals von San Martín, Uncastillo, entstammen dem Vokabular der Kathedrale von Jaca und entsprechen einigen der dort erhaltenen Skulpturen so weit, daß Simon das Südportal San Martíns, Uncastillo, direkt der Jaqueser Werkstatt zuordnet (Abb.661-665; vgl. Simon 1980, S.265: "Les chapiteaux proviennent très clairement de l'atelier de Jaca. Les silhouettes dans des rinceaux et les motifs d'animaux sont des caractéristiques très répandues de la sculpture de Jaca, de même que les volutes striées et les palmettes qui décorent à la fois les corbeilles et les tailloirs. Mais plus frappante encore est la présence d'un élément saillant à l'angle de la corbeille d'un chapiteau d'Uncastillo. (...) un "gros piton" et l'a jugé assez significatif pour soutenir que c'était une signature virtuelle des ateliers de Jaca." Auch Durliat, 1990, S.281, geht auf die Ähnlichkeit ein.). So ähnelt das Portalkapitell San Martíns einem Kapitell aus dem Langhaus (Ja48, vgl. den nummerierten Grundriß in Durliat 1990) der aragonesischen Kathedrale auf verblüffende Weise (Abb.663, 665). Das Jaqueser Kapitell zeigt ebenfalls einen breitbeinig stehenden Mann, der bis auf ein um die Schultern gelegtes Tuch auch hier nackt dargestellt wird. Er hat sich in Ranken verfangen, die er mit beiden Händen auseinander zu ziehen versucht. Auch hier bevölkern Katzenwesen das Rankengeflecht (Durliats Beurteilung der angeblich mangelhaften Qualität des Kapitells aus Uncastillo im Unterschied zu dem Vorbild aus Jaca ist nicht zuzustimmen und ein weiteres Beispiel für Durliats Überzeugung von der Überlegenheit der französischen über die spanische Skulptur; eine Beurteilung, an der er auch entgegen dem Baubestand festhält, vgl. Kap.I.3.1. Durliat 1990, S.281: "Le chapiteau de gauche utilise des éléments de la cathédrale aragonaise comme des recettes banales sur un schéma convenu, avec une gaucherie prononcée: c'est tout Jaca, mais, comme nous l'avons dit, vulgarisé."). Der Kämpfer zeigt das aus Uncastillo bekannte Palmettenmotiv, das sich vielfach in der Kathedrale von Jaca und abhängiger Werke findet, wie z.B. in Loarre (Abb.661, 664). Eine weitere Parallele bildet der aus dem Kapitellkörper herauswachsende Zapfen. In Jaca findet sich ein derartiger Zapfen z.B. an den Kapitellen des Südportals (Balaam mit dem Esel, Opfer des Abraham, Zwei Männer, abgebildet in Durliat 1990, Abb.222). Gaillard prägte den Begriff "gros piton" und erklärt das Element zur Signatur der Werkstatt (Gaillard 1938, S.97). In spanischen Veröffentlichungen wird der Zapfen als "muñón de penca" bezeichnet. Die hier aufgeführten Motive wiederholen sich auch in anderen Werken, die in direkter Verbindung mit der Jaqueser Kathedrale stehen (z.B. die Burgkirche von Loarre, San Martín in Frómista und die kleine Kirche von Iguácel). Die stilistische Verbindung zur Kathedrale von Jaca und zeitgleicher Werke bestätigt die Datierung des Portals San Martíns in das 11.Jh.).

<sup>454</sup> Für die Bezüge der Bauplastik Navarras zur Kathedrale von Jaca finden sich lediglich allgemein gefaßte Formulierungen etwa von "una escuela navarra de filiación jaquesa" (Uranga Galdiano 1962, S.60). Fragt man nach dem Einfluß, den die Skulpturen der Kathedrale von Jaca auf nachfolgende Werke Aragóns hatten, so sind innerhalb der Jaqueser Bauplastik zu unterscheiden die Kapitelle im Innern sowie die des ehemaligen Kreuzgangs von den Kapitellen der Südvorhalle und von dem Tympanon und den Kapitellen des Westportals. Mehrfach wurde auf die stilistische Verbindung der Kapitelle der Südvorhalle, dem Sarkophag der Doña Sancha sowie den Tympana von San Pedro el Viejo, Huesca, hingewiesen (vgl. Simon 1980; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca). Ein anderer Kreis von Nachfolgewerken ist für das Tympanon des Westportals der Kathedrale aufzuzeigen (vgl. Kap.VI.2, S.200). Im einzelnen müßten die Vergleiche aber noch ausgeführt werden.

Anhand von zwei Beispielen soll der Einfluß der Jaca-Gruppe<sup>455</sup> auf nachfolgende Werke in Navarra exemplarisch aufgezeigt und somit das Spektrum der Bauplastik des 12.Jhs. in Navarra skizziert werden: San Adrián de Vadoluengo und San Pedro, Aibar.

Vermutlich wenige Jahre nach den erwähnten Kapitellen Santa Marías (Stilgruppe E) und dem damit verbundenen Bauabschnitt der Kirche (Apsidenbereich) wird nur wenige Kilometer von Sangüesa entfernt die kleine einschiffige Kirche **San Adrián de Vadoluengo** errichtet.<sup>456</sup> Die Bauplastik San Adriáns konzentriert sich an den Konsolsteinen und dem Nordportal, das aus einem Tympanon und zwei Kapitellen besteht (Abb.590, 591). Außerdem sind im Innern zwei Kapitelle erhalten.<sup>457</sup>

Wenige Kilometer von Sangüesa entfernt, befindet sich der kleine Ort Aibar. In der dreischiffigen Kirche **San Pedro** (Grundriß 15) sind 23 figürlich oder vegetabil gestaltete Kapitelle erhalten.<sup>458</sup>

---

Eine gesondert zu behandelnde Frage gilt dem Einfluß, den die Architektur der Jaqueser Kirche auf nachfolgende Werke hatte (in Navarra z.B. auf San Salvador, Leyre und in Aragón auf San Esteban, Sos del Rey Católico). Vgl. Gudíol/ Ricart 1948 (*Ars Hispaniae*, Bd.5), S.122-149; Simon 1980; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca; Simon 1993 Kat. Ausst. New York, Nr.105;

<sup>455</sup> Darunter werden in diesem Zusammenhang außer der Kathedrale von Jaca, San Martín, Frómista, die Burgkirche von Loarre, San Isidoro, León, Saint-Sernin, Toulouse und die Klosterkirche Santa Cruz de la Seros verstanden.

<sup>456</sup> Vgl. Kap.I.5.3., S.33.

<sup>457</sup> Zu San Adrián de Vadoluengo, auch La Magdalena genannt, vgl. Biurrún y Sotil 1936, S.402 ff.; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.329, S.337; Lojendio 1978 (*Zodiaque*, Bd.7), S.190-194; Yarza Orcoven 1990; Labeaga Mendiola 1993, S.138ff.; García Gainza u.a. 1994 C.M.N., Bd.4,2, S.404-407.

Vermutlich war San Adrián eine von König Sancho Ramírez festgelegte Station auf dem Pilgerweg. Im Jahre 1122 schenkte Alfonso el Batallador das Gebiet um San Adrián seinem Vertrauten Fortunio Caisal, dem die Gründung San Adriáns zugeschrieben wird (Labeaga Mendiola 1993, S.138). Die Weihe der Kirche durch den Bischof von Pamplona ist für 1141 dokumentiert. Das Weihedatum ist laut Uranga/ Iñiguez jedoch allein als terminus ante quem zu verstehen, da die Kirche schon vorher fertiggestellt worden war (Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.329). Uranga/ Iñiguez beziehen sich auf die erste Schenkung San Adriáns im Jahre 1133 als Caisal die Kirche dem Kloster von Nájera übergibt. Das Gebäude ist also auf vor 1133 zu datieren.

<sup>458</sup> Zu San Pedro, Aibar, vgl. Uranga Galdiano 1962; Gaillard 1964 (die meisten Abbildungen); Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.330; Lojendio 1978 (*Zodiaque*, Bd.7), S.201; García Gainza u.a. 1989 (C.M.N., Bd.4,1), S.13 ff. San Pedro, Aibar, ist anhand eines Dokuments sicher auf 1146 zu datieren vgl. García Gainza u.a. 1989 C.M.N., Bd.4,1), S.13.

Außerdem sind dieser frühen Phase der Bauplastik Navarras die Kapitelle der nicht mehr erhaltenen Kirche San Nicolás, Sangüesa, zuzurechnen. San Nicolás hatte vermutlich den gleichen Grundriß wie San Pedro, Aibar, mit drei Schiffen und halbrunden Apsiden. Vgl. Uranga Galdiano 1962, S.501). Zehn Kapitelle aus San Nicolás werden im Museo de Navarra (Pamplona) aufbewahrt (Abb.603a-k; vgl. Biurrún y Sotil 1936, S.398-401; García Gainza u.a. 1992 C.M.N., Bd.4,1, S.381-384; Labeaga Mendiola 1993, S.231). Einige Fragmente, die vermutlich ebenfalls aus San Nicolás stammen, befinden sich im Garten der Casa de Cultura von Sangüesa. Die Kapitelle zeigen keinerlei Ähnlichkeiten mit der Bauplastik der Hauptkirche Santa Marías, sondern gehören stilistisch in die Skulpturengruppe um die Kirchen von Aibar und San Adrián de Vadoluengo. Es bestehen außerdem Ähnlichkeiten mit der Bauplastik der Ermita von Echano (s. Kap.II.5.g).

San Adrián de Vadoluengo, San Pedro, Aibar, und San Nicolás, Sangüesa, gehören zu einer Gruppe von Kirchen, die unter dem Begriff Ruralkirchen (*iglesias rurales*) zusammenzufassen sind (Zu den Ruralkirchen Navarras sind außerdem u.a. die Bauten von Gazoán, Arce, Aguilar de Codés, Lezaun und Gallipienzo zu rechnen.). Mit diesem in der spanischsprachigen Literatur geläufigen, aber nicht genau definierten Begriff werden kleine Kirchen bezeichnet, die alle einen ähnlichen Grundriß aufweisen. Sie sind einschiffig und enden in einer halbrunden Apsis. Die Kirchen liegen fern von bestimmenden Zentren wie Klöstern, Siedlungen oder Höfen und weisen eine besonders reiche und originelle Bauplastik auf. In den Ruralkirchen werden die Elemente eines Zentrums auf z.T. ungelenke und gleichzeitig auch

Die Bauplastik San Adriáns und die Kapitelle aus Aibar zeigen eindeutige motivische wie stilistische Übereinstimmungen bis hin zu Motivziten, so daß sie demselben Steinmetz zugeschrieben werden können.<sup>459</sup>

Die vier, jeweils zu zweit, an der Kapitellkante angeordneten Löwen eines dreiansichtig gearbeiteten Kapitells aus San Pedro, Aibar (Ailn11, Abb.592),<sup>460</sup> werden auf dem linken Portalkapitell San Adriáns, der Eckstellung entsprechend auf ein Paar reduziert, exakt wiederholt (Abb.590). Nicht nur die Anordnung der Tiere, sondern auch die Struktur ihrer Mähne ist identisch.<sup>461</sup> Das Kämpfermotiv des Löwenkapitells aus Aibar mit den tief eingeschnittenen, tropfenförmigen Blättern, die von der Länge nach eingekerbten Ranken eingefast werden, wird ebenso auf dem Kämpfer des linken Portalkapitells von San Adrián de Vadoluengo wiederholt.

Eine weitere Parallele besteht zwischen dem Kapitell Ailn19 aus Aibar, das zwei an den Kanten platzierte Adler zeigt (Abb.597), und einem Kapitell aus dem Innern San Adriáns. Schmale Blätter wachsen von der Kapitellmitte zu den Kanten, wo sie sich zu kleinen Schnecken aufrollen. Die Mitte markiert ein katzenartiger Maskenkopf.

Das Motiv der an den Kanten sitzenden Adler wie der Schnecken wiederholt ein Kapitell aus dem Innern San Adriáns wörtlich (Abb.599). Anstelle des Maskenkopfes ist in San Adrián allerdings ein unbearbeiteter Steg belassen worden. Maskenköpfe von Löwen, Menschen und Vögeln akzentuieren in Aibar die Kämpferkanten (z.B. Ailn2, Vogelkapitell, Abb.594). In San Adrián sitzt ebenso ein Maskenkopf mit langem Bart an dem Kämpfer des rechten Portalkapitells (Abb.591).

---

hinsichtlich der Ikonographie freie und originelle Weise umgesetzt. Es finden sich hier z.T. erstaunlich freizügige und ungewöhnliche Motive. Motive und Stilelemente werden frei kombiniert und weiter entwickelt (vgl. die Arbeiten von Ruiz Montejo 1978, 1979 und 1987 zu Ruralkirchen in der Provinz Segovia. Für Navarra ist man auf die entsprechenden Bände der Catálogos Monumentales de Navarra (García Gainza u.a. 1990) zumeist als einzige Quelle angewiesen. Innerhalb der Bauplastik der Ruralkirchen sind ebenfalls klare Bezüge zur Kathedrale von Jaca und verwandter Werke zu sehen, denen im einzelnen nachgegangen werden müßte. Vgl. Uranga Galdiano 1962, S.502: "(...) iglesias rurales apartadas de los grandes centros artísticos que se desarrollan principalmente en las iglesias del Camino de Santiago. Es un grupo interesante que sirve de estudio a las derivaciones del jaqués, tanto en escultura como en arquitectura y que dentro de un arte más rural, produce una serie de obras de interés. (...) una serie de escultura de filiación jaquesa, que se relaciona con Leire, la gran iglesia de Santa María de Sangüesa y la vieja Catedral de Pamplona." Uranga Galdiano spricht damit mögliche Verbindungen der sogenannten Ruralkirchen zu den Kirchen von Jaca, Sangüesa, Leyre und Pamplona (Kreuzgangkapitelle) an.

<sup>459</sup> Diese Gemeinsamkeiten wurden bislang vollkommen übersehen.

<sup>460</sup> Die Nummerierung der Kapitelle San Pedros entspricht der Bezeichnung bei Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7, S.203-205).

<sup>461</sup> Auf dem Kapitell aus San Adrián sind die Köpfe beider Löwen herausgebrochen. Vgl. das zweite Löwenkapitell San Pedros, Ailn16 abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.161b. Das beschriebene Kämpfermotiv wird in Aibar mehrfach wiederholt, z.B. Ailn3, abgebildet in Lojendio 1978, Zodiaque, Bd.7, Abb.77.

In der Kapitellplastik Aibars und in den wenigen erhaltenen Kapitellen San Adriáns ist deutlich der Einfluß der Kirchen von Jaca, León, Loarre und Toulouse zu erkennen.<sup>462</sup> Wie im Falle der genannten Skulpturen aus Sangüesa (Stilgruppe E) sind die Kapitelle Aibars und San Adriáns - entgegen anderslautenden, vereinfachenden Darstellungen - nicht ausschließlich durch die Vorgabe in Form der Bauplastik von Jaca zu sehen. Einige wenige Beispiele sollen genügen, um dies aufzuzeigen.

Auf einem Kapitell aus Aibar (Ailn2, Abb.598) sind in der aus Sangüesa bekannten Komposition (vgl. IA31 Löwen in Ranken) zwei Vögel an der Hauptseite und zwei an den Schmalseiten platziert. Die Tiere neigen ihren Kopf zurück, so daß sie ihr Gegenüber mit den Schnäbeln an der Kapitellkante berühren. Zu zweit umkrallen sie eine erhöht liegende Kugel.

Die kugelhaltenden Vögel werden in der gleichen Komposition auf einem Kapitell aus San Isidoro, **León**, wiederholt (Abb.600).<sup>463</sup> Das Leoneser Kapitell kombiniert die Vögel mit katzenartigen Maskenköpfen, die an die Maskenköpfe des Löwenkapitells aus Aibar erinnern (Ailn11, Abb.594). In **Loarre** taucht das Motiv der Vögel mit Kugeln sogar auf zwei Kapitellen auf.<sup>464</sup>

Die beiden bereits vorgestellten Adlerkapitelle aus **Aibar** und **San Adrián** finden ihre Entsprechung in einer Skulptur aus Saint-Sernin, **Toulouse** (Abb.601).<sup>465</sup> Auch hier belegen die zwei Vögel mit weit ausgebreiteten Flügeln die Kapitellkante. Und auch hier wachsen Blätter zu den Kanten, um sich dort zu kleinen Schnecken zusammenzurollen.<sup>466</sup>

Die großen Pinienfrüchte des Kapitells Ailn3 aus Aibar (Abb.593) verweisen wie bereits die Löwen (s.o.) nach **León**, San Isidoro (Abb.595).<sup>467</sup> Auch die Kämpfer der navarresischen Kirchen finden in den tief eingeschnittenen Formen der Kämpferornamente San Isidoros ihr Vorbild.

Die aufgeführten Kapitelle Sangüesas (Stilgruppe E), Aibars und San Adriáns beziehen sich also eindeutig auf die Bauplastik Jacas, Leóns, Toulouses und Loarres.<sup>468</sup> Die Rezeption der

<sup>462</sup> Vgl. zur Verbindung von San Adrián de Vadoluengo und der Kathedrale von Jaca: Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.192; García Gainza u.a. 1994 C.M.N., Bd.4,2, S.405.

<sup>463</sup> Vgl. Durliat 1990, Abb.392, Nr.90. Das Kapitell befindet sich im südlichen Seitenschiff.

<sup>464</sup> Es sind beides Fensterkapitelle der Krypta. Vgl. Durliat 1990, Abb.252 und Abb.261, Nr.16 (außen) sowie ders. Abb.255, Nr.2 (innen).

<sup>465</sup> Durliat 1990, Abb.74, Nr.183.

<sup>466</sup> Das Kämpfermotiv des französischen Kapitells, ein Würfelfries, wird in Aibar und San Adrián an verschiedenen Stellen aufgenommen. Ein Fensterkapitell der Krypta von Loarre (abgebildet in Durliat 1990, Abb.257, Nr.4) führt einen ähnlichen Adler in der Burgkirche vor.

<sup>467</sup> Derartige Pinienfrüchte gehören zum festen Repertoire der Bauplastik der genannten Kirchengruppe.

<sup>468</sup> Ebenfalls wäre der Einfluß der Jaca-Gruppe auf die Bauplastik der Kirchen von Ujue und Leyre (beide Navarra) zu untersuchen. García Gainza spricht alle Bezugssysteme an, die hier an einigen Beispielen konkretisiert werden konnten (Jaca, León, Loarre) und fügt als entscheidenden Stilgeber die Bauplastik der Kathedrale von Santiago de Compostela hinzu. Sie generalisiert ihre Aussage dann aber gleich und spricht von den "viel zitierten allgemeinen Stilformen der Kunst auf dem Pilgerweg" (vgl. dazu Kap.VI.3). García Gainza u.a. 1989 (C.M.N., Bd.4,1), S.15: "Todo este rico conjunto escultórico ha sido puesto en relación con el románico leonés y compostelano, aunque tiene también sus puntos de contacto con el

Vorgaben ist in Sangüesa, Aibar und San Adrián jedoch unterschiedlich.<sup>469</sup> In Sangüesa werden die Formen mit derselben Feinheit und Kunstfertigkeit umgesetzt wie sie in der führenden Skulpturengruppe vorgegeben sind. In Aibar und San Adrián ist die Umsetzung dagegen eine andere. Die Kapitelle sind vielleicht sogar aussagekräftiger, expressiver als die Skulpturen Sangüesas, die Bearbeitung bleibt aber grob und ungelenk, vergleicht man z.B. die Gestaltung der Löwenmähen in Sangüesa und Aibar (Abb.551, 592).<sup>470</sup>

## 7. Sangüesa - das Nebeneinander von vier verschiedenen Stillagen

Zusammenfassung der Stilanalyse und Übertragung der Ergebnisse auf ein Zentrenmodell

Ausgangspunkt der Stilanalyse war die Frage nach dem Umfeld, in dem die Bauplastik von Sangüesa entstanden ist, und nach den Auswirkungen, die sie auf nachfolgende Skulpturenkomplexe v.a. in Navarra und Aragón, aber auch in anderen Teilen Spaniens gehabt haben könnte. Es ging somit um die Einordnung Sangüesas innerhalb der Bauplastik Navarras und Aragóns.

Die gesamte Bauplastik Santa Marías ließ sich aufgrund stilistischer Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten in **fünf Gruppen** unterteilen (A-E). Die ersten beiden Skulpturengruppen (Stilgruppe A und Stilgruppe B), die wegen der Komplexität der Verbindungen und wegen des besonders großen Umfangs der Stilgruppe A zunächst getrennt untersucht werden mußten, konnten nach der Analyse zusammengefügt werden. Jede einzelne der 360 Skulpturen Santa Marías - Reliefs, Kapitelle, Gewändefiguren, Archivoltenfiguren usw. - kann einer der vier Stilgruppen zugeordnet werden.

Um ein vollständiges Bild der Bauplastik Navarras und Aragóns zu erhalten, das Hauptwerke ebenso wie Nebenwerke umfaßt, wurde die Bauplastik Sangüesas zu zahlreichen Vergleichskomplexen in Spanien und Frankreich in Beziehung gesetzt.

---

castillo de Loarre, en concreto en los motivos de pájaros y águilas, pero en general el maestro de Aibar se halla inmerso en los modos generalizados en el románico de la Calzada." Uranga Galdiano nennt ebenfalls Jaca als wichtigen Bezugspunkt der Bauplastik Aibars, erwähnt die allgemeinen Formen des "Camino" und fügt Leyre, Sangüesa und Pamplona als Bezugspunkte Aibars hinzu.

<sup>469</sup> Uranga Galdiano (1962, S.503) faßt die Bezüge Jaca - Aibar - Sangüesa so zusammen: "Estamos ante la obra de un maestro formado en la escultura jaquesa influenciado por los escultores de la parte más antigua de la Iglesia de Santa María de Sangüesa." Nachzugehen wäre außerdem dem Hinweis von Gudíol y Ricart (1948, *Ars Hispaniae*, Bd.5, S.145), die die Kirche von Atjemaú in den französischen Pyrenäen als weiteres Bezugssystem Aibars nennen.

<sup>470</sup> Uranga Galdiano (1962, S.502) urteilt: "El escultor de Aibar es más fuerte y aunque algo tosco, labra obras de gran relieve (...)." und García Gainza u.a. 1989 (*C.M.N.*, Bd.4,1), S.14) über die Kapitelle von Aibar: "Los capiteles, de talla vigorosa y monumental representan figuras con estilizaciones con bastante precisión en los detalles." Der Unterschied in der Bearbeitung wird in der Literatur (wie auch in vergleichbaren Fällen, s. Kap.II.2.2.a) gern mit Gegensatzpaaren wie "archaisch - elegant" oder dem Unterschied "international - lokal" gefaßt.

Danach stellt sich das **Gesamtspektrum** der Bauplastik des 12.Jhs. in Navarra und Aragón folgendermaßen dar. Es gibt **fünf Hauptzentren**, um die herum sich die einzelnen Skulpturenkomplexe entwickelt haben: Santa María von Uncastillo (Aragón), San Juan de la Peña (Aragón), San Miguel in Estella (Navarra), die Kathedrale von Jaca (Aragón) und Santa María la Real von Sangüesa (Navarra). Alle Skulpturenkomplexe Navarras und Aragóns lassen sich einem dieser fünf Zentren zuordnen und stehen in einem unterschiedlich gestalteten Abhängigkeitsverhältnis zu dem jeweiligen Zentrum. Mit **Zentrum** ist hier ein größerer Skulpturenkomplex gemeint - etwa die Fassadenplastik, die Kapitelle eines Kreuzgangs oder die gesamte Bauplastik einer Kirche -, in dem ein bestimmter Stil ausgearbeitet und als vorherrschender **Grundstil** definiert wird.

Der in dem Zentrum ausgereifte und anhand mehrerer Skulpturen konsequent vorgeführte Stil wird vom Zentrum ausgehend weitergetragen und in anderen Skulpturenkomplexen angewandt, umgewandelt und in einigen Fällen auch weiterentwickelt. Das Zentrum wird somit zum Kernwerk einer ganzen Gruppe von abhängigen Komplexen. Die Nachfolgewerke entstehen wie um einen neuralgischen Punkt herum und bilden den im Kernwerk vorgegebenen Stil bis hin zu Motivzitate nach.

Das Konzept von stilgebenden Zentren ist eine Modellvorstellung, die umgesetzt als die Arbeit einer oder mehrerer Werkstätten zu verstehen ist. Ein leitender Meister prägt den Grundstil in dem Kernwerk (Zentrum) und gewährleistet trotz Stilschwankungen und individueller Ausprägungen einzelner Stücke die stilistische Einheit der Bauplastik. Verschiedene Hände, aus dieser Werkstatt hervorgegangene Schüler, verbreiten als wandernde Steinmetze den Stil, setzen ihn um und variieren ihn. So ist beispielsweise das Zentrum von Santa María, Uncastillo, mit der Werkstatt von Uncastillo gleichzusetzen. Ihr stand ein anonymen Meister vor, der hilfsweise als "Meister von Uncastillo" bezeichnet werden kann.

Das Zentrenmodell wurde einer Festlegung auf Werkstätten oder Meister - wie üblicherweise in der Literatur getan - vorgezogen, da es offener ist. Die Konkretisierung auf hypothetische Personen erscheint zu eng gefaßt und wird dem komplexen Gegenstand nicht gerecht. Das Zentrenmodell bietet außerdem den Vorteil, daß es Aussagen zu Wegen und Art der Stilvermittlung impliziert.

Die fünf Hauptzentren der Bauplastik Navarras und Aragóns setzen sich folgendermaßen zusammen:

**Santa María aus Uncastillo** (Aragón) ist das Zentrum einer Vielzahl von Kirchen, die in ihrer Bauplastik den im Zentrum formulierten Grundstil nachbilden (Pfeilschaubild VI.1).<sup>471</sup> Santa María kann aufgrund des Umfangs der in dem Grundstil gearbeiteten Skulpturen mit

<sup>471</sup> Vgl. Kap.II.5. In den Pfeilschaubildern (Anhang VI.1-7) werden die hier ausformulierten Beziehungen graphisch umgesetzt.



zahlreichen Konsolfiguren, einem Portal und mehreren figürlichen Kapitellen im Innern sowie der gleichbleibenden Qualität der Ausarbeitung als Kernwerk der Gruppe angesehen werden.

Die engste Verbindung Santa Marías besteht zu der Kirche San Miguel, ebenfalls Uncastillo, deren Bauplastik sich an dem Südportal orientiert. Ebenfalls in direkter Beziehung zur Skulptur Santa Marías ist das Westportal von San Martín in San Martín de Unx (Navarra) entstanden. In Sangüesa sind fünf Kapitelle im Apsidenbereich im Stil Uncastillos gearbeitet. Einzelne Skulpturen der Kirche San Martín und San Lorenzo, beide in Uncastillo, zeugen ebenso von der Arbeit eines Steinmetzen, der aus der großen Werkstatt Santa Marías hervorgegangen ist. Zwei Kapitelle aus der Apsis von San Esteban in Sos del Rey Católico zählen außerdem zu dem Oeuvre. Die Werkstatt hat also Regionen übergreifend in Aragón und Navarra gearbeitet. Außerhalb dieser beiden nordspanischen Regionen sind jedoch keine stilistisch verwandten Stücke bekannt.

Das Portal der Kirche San Pedro in **Echano** (Olóriz) ist ebenfalls in Abhängigkeit von dem Südportal Santa Marías, Uncastillo, entstanden, obwohl die Umsetzung eine andere ist als in den genannten Komplexen. Einzelne Motive werden getreu zitiert, der Stil bleibt jedoch im Vergleich zu den Skulpturen des Zentrums unbeholfen, die Ausarbeitung grob. Auch der **Taufstein** von San Martín de Unx steht in der von dem Zentrum Uncastillo ausgehenden Entwicklungslinie. Er führt eine Umsetzung der Stilvorgaben aus Uncastillo in der Form eines Taufsteins vor und übernimmt motivische wie formale Elemente aus einem anderen Zentrum, aus Sangüesa, so daß hier Bestandteile zweier Zentren kombiniert werden.

Das **zweite** Zentrum machen die Kapitelle des Kreuzgangs von **San Juan de la Peña** aus (Aragón, Pfeilschaubild VI.2). Die Kapitelle des aragonesischen Klosters bilden qualitativ und quantitativ den Mittelpunkt einer großen Werkgruppe, die einem zumeist nach diesem Ort benannten Meister zugeschrieben wird.

Es war nicht beabsichtigt, eine das gesamte Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña" umfassende Untersuchung anzufertigen.<sup>472</sup> Vielmehr gingen die Betrachtungen von den Skulpturen Sangüesas aus (Stilgruppe C), die der Werkgruppe um San Juan de la Peña nahe stehen. Aus diesem Blickwinkel heraus stellt sich folgende Gruppierung des Werkes dar. Die engsten Bezüge sind zwischen den Kreuzgangkapitellen von San Juan de la Peña, der Bauplastik der Santiagokirche von **Agüero** und den in der Stilgruppe C zusammengestellten Skulpturen aus Sangüesa (Oberes Apostolado u.a.) zu beobachten. Die Kreuzgangkapitelle von San Pedro el Viejo in Huesca sind ebenfalls in Abhängigkeit von San Juan de la Peña entstanden. Eine zusammenhängende Untergruppe des Zentrums bildet die Bauplastik der Kirchen San Miguel in Biota, San Nicolás in El Frago, San Salvador in Ejea de los Caballeros sowie San Felices, Uncastillo.

---

<sup>472</sup> Vgl. Kap.II.4, Anm.2

Das Nordportal von **San Miguel in Estella** (Navarra) stellt das **dritte** Zentrum dar (Pfeilschaubild VI.3).<sup>473</sup> Mit San Miguel, Estella, ist eine Skulpturen- und Stilgruppe angesprochen, die Verbindungen bis nach Kastilien aufweist. Da es keine Kontakte zwischen der Bauplastik Estellas und der Skulptur Sangüesas oder deren Vergleichsbeispiele gibt, können die Beziehungen Estellas zu Komplexen Aragóns, Navarras und Kastiliens hier nur als Thesen skizziert werden; sie im einzelnen in einer detaillierten Stilanalyse zu überprüfen, muß die Aufgabe einer anderen Arbeit sein.<sup>474</sup>

Es bestehen offensichtlich enge stilistische Kontakte zwischen San Miguel, Estella, und der Bauplastik der drei romanischen Kirchen von **Tudela** (Navarra), der Kathedrale (Portale, Kreuzgangkapitelle), San Nicolás (Portal) und La Magdalena (Portal, Kapitelle im Innern).<sup>475</sup> Vielversprechend erscheint ein Vergleich der Fassade von Estella mit den Skulpturen aus dem Apsideninneren von La Seo, **Zaragoza**, einem noch weitgehend unbekannten, wahren Skulpturenschatz.<sup>476</sup> Die Beziehung der Skulpturen San MIGUELS, Estella, zu den Kreuzgangkapitellen der Kathedrale von **Pamplona** (heute Museo de Navarra, Pamplona) ist bis jetzt nicht genau zu bestimmen und müßte näher untersucht werden.<sup>477</sup> Vor allem bleibt zu klären, welcher Art die offensichtliche Verbindung der Skulpturen San MIGUELS zur Plastik Kastiliens ist, genauer **Sorias** (Santo Domingo, San Pedro, San Juan de Rabanera) und zu den Kirchen der Provinz **Burgos**, deren Bauplastik unter dem Begriff "Kastilische Schule" zusammengefaßt wird (Cerezo de Riotirón u.a.).<sup>478</sup> Die vereinzelt in der Literatur angemerkte mögliche Verbindung der Bauplastik Estellas zu den Skulpturen des Westportals der Kathedrale von Santiago de Compostela, dem **Pórtico de la Gloria**, ist ebenfalls zu prüfen.<sup>479</sup> Stilistische Bezüge zwischen einigen Skulpturen aus San Esteban, Sos del Rey Católico, zu Reliefs aus Estella wurden bereits angesprochen.<sup>480</sup> Auf der Ebene der sogenannten **Ruralkirchen**<sup>481</sup> ist das Abhängigkeitsverhältnis der Bauplastik der kleinen Kirchen von Artaiz, Eguiarte, Lezáun, Arce und Aguilar de Codés zu dem Zentrum San Miguel, Estella, zu untersuchen.<sup>482</sup>

<sup>473</sup> Vgl. Kap.VI.2, S.205.

<sup>474</sup> Claudia Rückert (Humboldt-Universität, Berlin) arbeitet z.Zt. an ihrer Dissertation über die Bauplastik von San Miguel, Estella.

<sup>475</sup> Über die Kirchen von Tudela haben gearbeitet de Egry 1959 und Melero Moneo (Melero Moneo 1984 Magdalena; dies. 1984 Tudela; dies. 1986 Originalidad; dies. 1986 Magdalena; dies. 1987), vgl. auch García Gainza u.a. 1982 C.M.N., Bd.2,1. Zu den engen Beziehungen zwischen Estella und Tudela vgl. v.a. Azcárate 1976, S.149.

<sup>476</sup> Vgl. zu La Seo, Zaragoza, Kap.II.4., Anm.2.

<sup>477</sup> Zu den Kreuzgangkapitellen von Pamplona vgl. Vázquez de Parga 1941; ders. 1947; Lambert 1951; Gaillard 1960; Goñi de Gaztámbide 1964; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.263-292; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.221ff.; Lacarra Ducay 1989; Melero Moneo 1992 Pamplona. Alle Kapitelle sind abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.138-143.

<sup>478</sup> Zur Kastilischen Schule vgl. Kap.VI.2, Anm.58.

<sup>479</sup> Vgl. Kap.II.2.3.b, S.98.

<sup>480</sup> Kap.II.2.2.b.

<sup>481</sup> Vgl. Kap.II.6.2, Anm.37.

<sup>482</sup> Vgl. Melero Moneo 1992 Navarra und die entsprechenden Bände des Catálogo Monumental de Navarra (s. García Gainza u.a.). Die Bauplastik von San Martín, Artaiz wird im Kap.VI.2., S.207, vorgestellt.

Neben den Zentren von Uncastillo, San Juan de la Peña und Estella - alle aus dem 12.Jh. - wird die Bauplastik Navarras und Aragóns des 12.Jhs. auch durch die Skulpturen der **Kathedrale von Jaca** und mit ihr eng verknüpfter Kirchen (viertes Zentrum) bestimmt, die aus dem 11.Jh. stammen.<sup>483</sup> Einen großen Einfluß auf nachfolgende Werke hatte das Formenrepertoire, das in den Kirchen San Pedro von Loarre, San Isidoro in León, San Martín in Frómista und der Kathedrale von Jaca entwickelt worden war. In der unmittelbaren Abhängigkeit dieser Bautengruppe stehen die Kirchen San Adrián de Vadoluengo und San Pedro, Aibar. Einige Skulpturen aus Sangüesa (Stilgruppe E) sind ebenfalls nur durch die Vorgaben dieser Bautengruppe denkbar. Klare Bezüge sind außerdem zwischen der Kathedralplastik von Jaca und den Tympana von San Pedro el Viejo, Huesca, sowie den zwei Portalen San Martíns, Uncastillo,<sup>484</sup> dem Sarkophag der Doña Sancha (Jaca) und dem Tympanon von Santa Cruz de la Serós zu beobachten.

Die Bauplastik der Kirche **Santa María, Sangüesa**, bildet das fünfte Zentrum. Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Zentren mit den von ihnen abhängigen Werken, die ausschließlich und in allen Skulpturen einheitlich den durch sie definierten Stil vorführen, existieren in Sangüesa an klar voneinander abgegrenzten Bauteilen mehrere verschiedene stilistische Gruppen nebeneinander.

Der Großteil der Sangüesaner Portalplastik, also der gesamte mittlere und untere Teil des Portals, sowie einige Kapitelle im Innern Santa Marías lassen sich keinem der genannten Zentren zuordnen. Sie stellen einen bis dahin unbekannten Stil vor, der als Grundstil des Zentrums Sangüesa benannt werden kann (er entspricht den Stilgruppen A und B). Die in diesem Stil gearbeiteten Skulpturen lassen sich dem durch seine Signatur an einer Gewändefigur namentlich bekannten Meister Leodegarius zuschreiben. Er kann als Hauptmeister Sangüesas angesprochen werden.

Die Figuren des Oberen Apostolados, das unmittelbar an den mittleren Portalteil anschließt, folgen zusammen mit einigen Zwickelfiguren und Kapitellen im Innern dem Stil des Zentrums von San Juan de la Peña (Stilgruppe C). Fünf Kapitelle im Apsidenbereich weisen dagegen den Stil des Zentrums von Santa María, Uncastillo, auf (Stilgruppe D). Motivzitate bestätigen die Verbindung in beiden Fällen. Daneben finden sich innerhalb der Bauplastik von Santa María einige vegetabile und figürliche Kapitelle, die stilistisch in der Nachfolge der Kathedrale von Jaca und mit ihr zusammenhängender Werke anzusiedeln sind. Die Kapitelle Sangüesas wiederholen das Formenrepertoire der genannten Werkgruppe der Jaqueser Kathedrale und zeigen, daß eben dieses Formenrepertoire des 11.Jhs. noch Anfang/ Mitte des 12.Jhs. Skulpturenkomplexe in Navarra entscheidend geprägt hat.

---

<sup>483</sup> Kap.VI.2., S.200.

<sup>484</sup> Katalog II, UnMaP1, UnMaP2.

In der Analyse wurde versucht aufzuzeigen, daß sich dieser Grundstil Sangüesas (Stilgruppen A und B) aus **Autun** herleitet. Die Ähnlichkeiten zur Kathedralplastik von Autun lassen darauf schließen, daß der Hauptmeister Leodegarius genaue Kenntnis des Burgunder Skulpturenensembles besaß.

Der in Sangüesa entwickelte und an zahlreichen Skulpturen unterschiedlicher Größe und Art erprobte (Grund-)Stil findet sich wieder an den figürlich ausgestalteten Reliefs des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera und an den Skulpturen der Apsis von San Martín, Uncastillo. Die "Handschrift" des Leodegarius und seiner Werkstatt ist an diesen beiden so unterschiedlichen Komplexen eindeutig zu erkennen.

Das Zentrum Sangüesa nimmt innerhalb des Gesamtspektrums der Bauplastik Nordspaniens eine Sonderstellung ein, da hier Skulpturen aus **drei Hauptzentren** - San Juan de la Peña, Uncastillo und Jaca - zusammentreffen, um in einer großartigen **Syntheseleistung** aus den einzelnen Teilen ein Ganzes zu gestalten. Die Besonderheit des Zentrums Sangüesa liegt darüber hinaus darin, daß ein eigener, neuer, mit dem Namen Leodegarius verbundener Stil aus französischen Elementen entwickelt, in Sangüesa umgesetzt und von hier weiterverbreitet wird.

Die herausragende Bedeutung Sangüesas liegt neben diesen Aspekten in der Einführung einer in dieser Art in Spanien zum ersten Mal erprobten skulpturalen Sonderform: den Gewändefiguren Chartreser Prägung.

Leodegarius führte am Portal Sangüesas die bis zu diesem Zeitpunkt - soweit anhand des vorhandenen Baubestands zu beurteilen - in Spanien unbekannte Skulpturenform der Säulenfigur französischer Prägung im Gewände ein. Die sechs Gewändefiguren Sangüesas entstanden in Abhängigkeit von dem **Königsportal der Kathedrale von Chartres** und von Chartreser Nachfolgewerken (Saint-Loup-de-Naud; Saint-Lazare, Avallon). Eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der Gewändefiguren Sangüesas hatten die Skulpturen des **Grabmals des hl. Lazarus in Autun**. Dennoch wäre es zu einfach und nicht zutreffend, von einer getreuen und ausschließlichen Übernahme der französischen Elemente zu sprechen. Die Ausarbeitung und Umsetzung des "Vorbildes" ist, wie ebenfalls versucht wurde aufzuzeigen, eine selbständige und keine getreue Kopie. Die Sangüesaner Gewändefiguren nehmen entscheidende Impulse aus Chartres auf, kombinieren sie aber mit der Form der Grabmalfiguren von Saint-Lazare, Autun, und der Oberflächenbehandlung der **Kathedrale von Autun**, so daß die Skulpturen im Gewände Sangüesas eine eigene Umsetzung des Vorbildes darstellen.

Eine in dieser Form einmalige Umdeutung und Weiterentwicklung der Gewändefiguren Sangüesas führt das Skulpturenensemble im Apsideninneren von **San Martín in Uncastillo**

(Aragón) vor. Der an dem Portal von Sangüesa an exponierter Stelle experimentierte Skulpturentypus der Gewändefigur wurde in der Apsis San Martíns von dem Sangüesaner Hauptmeister Leodegarius als paarweise angeordnete Säulenfigur umgesetzt und zu einem Ensemble aus ursprünglich zwölf Säulenfiguren sowie sechs zumeist figürlich ausgearbeiteten Doppelsäulenkapitellen, die von zwei Einsäulenkapitellen flankiert werden, erweitert. Damit hat Leodegarius den Typus der besonders schlanken, überlangen Säulenfigur vom Gewände Sangüesas in ein Ensemble von Säulenfiguren im Apsideninneren umgesetzt.

Die reiche **skulpturale Ausgestaltung des Apsideninneren** mit Kapitellen, Metopen und Säulenfiguren, wie z.B. in San Martín, Uncastillo, vorgeführt, ist - soweit zu übersehen - eine auf Spanien begrenzte oder aber zumindest in Spanien besonders weit entwickelte Sonderform skulpturaler Ausstattung, die noch nicht zusammenfassend untersucht worden ist.<sup>485</sup> Meistens werden an den Säulen oder auf ähnlich eingesetzten, großformatigen Reliefs die Apostel dargestellt, entweder als vollständiges Apostolado oder in ihrer Zahl reduziert. Gelegentlich werden auch der Kirchenpatron und andere Heilige abgebildet.<sup>486</sup>

<sup>485</sup> In den meisten Fällen ist bzw. war der Hochaltar so weit in die Apsis geschoben, so dicht an der Apsiswand aufgestellt, daß die Skulpturen vollständig verdeckt waren und so nicht entdeckt werden konnten.

Als vergleichbare umfangreiche Skulpturenkomplexe im Apsideninneren sind außer San Martín, Uncastillo, die Apsiden von La Seo in Zaragoza (Aragón), San Martín, in Fuentidueña (Segovia, heute New York, The Cloisters, Abb.346, 347) und San Juan in Alba de Tormes (Salamanca) zu nennen. Ein hervorragendes Beispiel derartigen Skulpturenschmucks im Innern - und wohl auch das bekannteste - besitzt die sogenannte Cámara Santa der Kathedrale von Oviedo mit ihren zwölf Säulenfiguren und sechs Doppelsäulenkapitellen (vgl. Kap.II.2.2.e, Abb.330, 331). Zu den Skulpturen von La Seo, Zaragoza (Abb.422, 423), vgl. Iñiguez Almech 1961/62; Crozet 1969 (ausführlichste Beschreibung); Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque Bd.4); Lacarra Ducay (1980, Bd.1, S.113 Gran Enciclopedia Aragonesa); dies. 1982 (Guía de Zaragoza), S.104-105; Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.137-145; Patton 1994 Peña, S.154. García Lloret (1995/96) untersucht die Skulpturen von La Seo im Zusammenhang mit dem Oeuvre des "Meisters von San Juan de la Peña", dem er die Apsidenfiguren zuschreibt (z.T. abgebildet in Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993). La Seo ist bis auf weiteres wegen Bauarbeiten im Innern für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Der Hauptaltar ist so weit in die Apsis geschoben, daß die Skulpturen nicht im Ganzen zu sehen sind. Oberhalb des oberen Reliefbands (Metopen) sind Teile zusätzlich durch Bretter verdeckt und alles ist nur unzureichend beleuchtet. Die Skulpturen sind offenbar irgendwann restauriert worden, da bei Iñiguez Almech (1961/62) in der Mitte noch von drei Vertiefungen gesprochen wird und es vier sind. Der Erhaltungszustand der Skulpturen hat sich in den letzten dreißig Jahren dramatisch verschlechtert. So fehlt z.B. der Kopf einer Figur auf dem Kapitell (Emausjünger), der bei Crozet 1969 noch abgebildet ist. Die Skulpturen aus dem Apsideninnern sind nur wenigen bekannt und werden nur von einigen Autoren (z.B. Melero Moneo, Lacarra Ducay und García Lloret) in Untersuchungen zur spanischen Bauplastik einbezogen. Das Schaubild 19 mit der erklärenden Legende soll daher und aufgrund der besonderen Qualität der Skulpturen einen Überblick über den erhaltenen Bestand im Apsideninnern von La Seo geben. In Alba de Tormes sind 13 Reliefplatten mit Darstellungen der Apostel und des thronenden Christus in ihrer Mitte erhalten (z.T. abgebildet in Crozet 1969). Vgl. Gudíol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.291; Gomez Moreno 1967 (C.M.E., Provincia de Salamanca), S.370; Crozet 1969, S.294. Zu San Martín in Fuentidueña vgl. Kap.II.2.3.b, S.92.

<sup>486</sup> In einer zusammenhängenden Untersuchung aller Skulpturenkomplexe im Apsideninneren wäre der Frage nachzugehen, woher derartige Skulpturenzyklen mit einem vollständigen Apostolado kommen. Es bliebe zu klären, ob sie sich eventuell aus gemalten bzw. in Mosaik gearbeiteten Apsidenprogrammen entwickelt haben (vgl. Barral i Altet 1984, Universum der Kunst, S.75). Außerdem ist zu untersuchen, ob - und wenn ja, wie - die Apostolados aus dem Apsideninneren ihren Weg an die Fassade gefunden haben, wo sie als Fries, meist unter Arkaden stehend, gezeigt werden, wie z.B. in Carrión de los Condes, Moarves und in vereinfachter Form auch in Sangüesa (vgl. Kap.II.2.3.c).

Die Gewändefiguren Santa Marías stehen also für den aus Chartres und Burgund (Autun) herzuleitenden Typus der Figur an der Säule. Bei dem Versuch, die Sangüesaner Gewändefiguren in das Gesamtspektrum der erhaltenen Gewände- und Säulenfiguren Spaniens einzuordnen, ergab sich eine unerwartet große Anzahl an Säulenfiguren, die sich jedoch stark voneinander unterscheiden und unterschiedlichen Quellen zuzuordnen sind.

Die Säulenfiguren aus Segovia, Carracedo, Avila und Oviedo stehen zusammen mit den Sangüesaner Gewändefiguren in einer Entwicklungslinie, die aus Frankreich herzuleiten ist (Anhang VI). Parallel dazu bildet sich in Nordspanien eine Gruppe von Säulenfiguren heraus, die eine andere Auffassung von Skulptur an der Säule formulieren. Im Zentrum dieser zweiten Gruppe stehen die Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela. Somit sind innerhalb der zahlreichen Säulenfiguren Spaniens zwei Typen zu unterscheiden. Die einen sind von Vorbildern aus der Ile-de-France herzuleiten und durch Sangüesa nach Spanien vermittelt worden. Die anderen repräsentieren eine innerspanische Eigenentwicklung. Ihre Wurzeln sind möglicherweise in Vorformen wie den mit flachen Figuren bearbeiteten Säulenschäften aus San Pelayo Antealtars zu suchen. Als denkbare Quellen, aus denen diese Skulpturen schöpften, kommen großformatige, besonders hoch gearbeitete Reliefs (Ripoll) sowie Vorformen figürlich gestalteter Säulen (Puerta de las Platerías) in Frage. Vermutlich sind die Säulenfiguren der benannten innerspanischen Eigenentwicklung als das Ergebnis ganz unterschiedlicher Stileinflüsse zu werten. Auch in diesem Punkt bedarf es weiterer Untersuchungen.

### III. Die Fassade als Ganzes

#### 1. Zwei Portale in einem? - Rekonstruktionsversuch des ehemaligen West- und Südportals Santa Marias

Asymmetrien in der Fassade Santa Marias sowie zahlreiche Unstimmigkeiten an Portalteilen und einzelnen Skulpturen lassen auf einen oder mehrere Umbauten schließen (Abb.21). Der Portalkern (Tympanon, Türsturz, Archivolten) ist nicht mittig zwischen den Pfeilern angebracht, die die Fassade seitlich einfassen, sondern etwas nach rechts verschoben. So ist zwischen dem linken Pfeiler und dem entsprechenden Archivoltenbogen sehr viel mehr Platz als zwischen dem rechten Pfeiler und dem rechten Archivoltenbogen, der unmittelbar an die äußere Gewändesäule anschließt. Der obere Portalteil, das Obere Apostolado, ist dagegen zentriert. Die Figur Christi (OA4) und die Doppelsäule der Arkadenreihe darunter liegen, nur leicht nach links verschoben, auf der Mittelachse. Die zentralen Teile der Fassade - die Christusfigur des Oberen Apostolado, die Doppelsäulen darunter, Christus im Tympanon und die Gottesmutter mit dem Kind im Türsturz - bilden also keine durchgängige Mittelachse. Die Skulpturen der fünf figürlich belegten Archivolten sind von links und rechts unten angeordnet und treffen sich nicht an demselben Schnittpunkt, d.h. haben keinen gemeinsamen Scheitelpunkt, wodurch die Portalachse auch in diesem Bereich nicht klar gezogen wird.

Die einzelnen Fassadenteile sind schlecht proportioniert und stehen in keinem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Die Gewändekapitelle und Figuren sind viel zu klein und zu schmal, um dem massiven Mittelteil und dem Oberen Apostolado das nötige Gegengewicht verleihen zu können. Der dicht an dicht mit Skulpturen überzogene Mittelteil droht die kleinen Figuren optisch zu erdrücken. Das obere Portaldrittel ist wie ein Fremdkörper dem eigentlichen Portal aufgesetzt. Auch die Einzelteile des Mittelbereichs sind nicht gut proportioniert. So werden die Archivolten extrem weit auseinander gezogen und bilden mit fünf Einzelarchivolten im Vergleich zu Tympanon und Türsturz ein ungewöhnlich breites Skulpturenband.

Mehrere Skulpturen sind angeschnitten oder nur fragmentarisch eingefügt. So ist das Kopfrund bei einigen Archivoltenfiguren gerade abgeschlagen, der Türsturz wurde an den Außenkanten beschnitten (Abb.122). Die Kämpfer der Gewändekapitelle bilden kein einheitliches Gesims, sondern sind über den schlichten Zwischensäulchen des Gewändes gerade angeschnitten (Abb.228). Außerdem zeigen sie verschiedene vegetabile Ornamente. Die Zwickel sind mit Einzelfiguren und Flachreliefs gefüllt, die sowohl stilistisch als auch von der Größe unterschiedlich sind. Sie wurden etwa der Größe nach geordnet und dem sich verjüngenden Zwickel angepaßt. Im linken Pfeiler hat man die am stärksten beschädigten Skulpturen versetzt. Im rechten Pfeiler sind dagegen z.T. sehr gut erhaltene, mehrfigurige Skulpturengruppen eingelassen. Einige sind offenbar genau für diese Versetzung gearbeitet

worden, da sie exakt der Breite des Pfeilers entsprechen (z.B. RP6 Fünf Törichte Jungfrauen, Abb.98).

Insgesamt sind die Einzelskulpturen der Fassade schlecht versetzt. Die Steine schließen nicht aneinander an, sondern wurden lose eingefügt, so daß die Zwischenräume mit Steinmasse ausgefüllt werden mußten.

Einige Skulpturen verweisen zudem durch den Skulpturentypus - Kapitell, Konsolfigur, Archivoltenfigur - auf eine andere Originalversetzung. In den rechten Pfeiler wurde beispielsweise ein ehemaliger Konsolstein eingesetzt, wie er meist rechts und links eines Portaleingangs unter dem Tympanon zu finden ist. Er zeigt eine riesige Bestie, die einen Akrobaten verschlingt (RP2, Abb.169, 170).

Die stark voneinander abweichende Größe der Einzelskulpturen sowie die unterschiedliche Höhe der Bearbeitung als flache Reliefs, fast vollplastische Skulpturen oder vertieft gearbeitete Reliefs sprechen ebenfalls dafür, daß die Stücke für eine andere Versetzung konzipiert waren.

Zusätzlich zu den Asymmetrien im Aufbau, den beschnittenen Skulpturen, den nachträglich eingefügten Fragmenten und anderen äußeren Faktoren deuten inhaltliche Unstimmigkeiten und Motivwiederholungen auf eine Umgestaltung oder einen Planwechsel innerhalb des Portals. So ist z.B. das Apostelkollegium zweimal anwesend, im Türsturz und im Oberen Apostolado. Auch Christus wird zweimal dargestellt, wenn auch jeweils in einem etwas anderen Zusammenhang. Im Tympanon sitzt der Richter dem Jüngsten Gericht vor, im Oberen Apostolado wird der Gottessohn bei seiner endzeitlichen Wiederkehr von den vier Wesen des Tetramorph begleitet (zweite Parusie).<sup>487</sup>

Das Portal ist in seiner heutigen Form mit Sicherheit nicht in einem Baudurchgang entstanden, sondern ist das Ergebnis einer oder mehrerer Umgestaltungen.<sup>488</sup> Die in den Pfeilern und Zwickeln eingelassenen Skulpturen, die offensichtlich von einem anderen Projekt stammen, legen die Vermutung nahe, daß hier Skulpturen, die für **zwei Portale** konzipiert waren, zusammengetragen wurden.

<sup>487</sup> Vgl. Kap.VI.2. Zur mehrfach in der Literatur angemerkten Rekonstruktion eines zweiten Tetramorph aus vier Zwickelfiguren vgl. Katalog I, LZ3.

<sup>488</sup> Darin sind sich alle Autoren bis auf Biurrún y Sótil (1936, S.394 ff.) einig. Er ignoriert die aufgezeigten Hinweise, die eindeutig für eine Umgestaltung sprechen, und geht von einem in einem Durchgang realisierten Bauplan aus. Entsprechend meint er, ein das ganze Portal umfassendes ikonographisches Programm erkennen zu können. Für ihn stehen alle Portalteile in engem Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht des Tympanons. Der Autor schreibt jedem Detail eine symbolische Bedeutung zu, bis hin zu den Dreipaßverzierungen des Turmfensters, in denen er die Trinität versinnbildlicht sehen will. Er trennt den komplexen Skulpturenbestand schlicht in eine "gute" und eine "böse Seite". Auf der rechten Portalseite seien nur Tugenden, auf der linken nur Laster dargestellt. Biurrún scheint dabei zu übersehen, daß links auch "positive Figuren" wie ein Engel (LZ10) und rechts "negative Figuren" wie Mischwesen (RZ2-RZ4) gezeigt werden. Zur Interpretation eines möglichen Programms bestimmter Fassadenteile vgl. Kap.VI.1.



Geht man von einer nachträglich zusammengestellten Fassade aus und versucht diese zu rekonstruieren, stellt sich als einziger gesicherter Kern des Portals der Türsturz dar, da er aus einem Steinblock gearbeitet ist. Unterhalb der thronenden Muttergottes mit dem Kind (TÜ7) deutet ein kleiner Vorsprung darauf, daß ursprünglich ein Trumeaufeiler den Eingang zur Kirche teilte (Abb.130), der - in Analogie zu vergleichbaren Beispielen - höchstwahrscheinlich mit einer Trumeaufigur belegt gewesen ist.<sup>489</sup> Innerhalb der sechs Gewändefiguren fällt die Skulptur rechts außen, die Judas darstellt (GF6, Abb.229), sowohl inhaltlich als auch formal aus der Gruppe heraus. Dasselbe trifft für das dazugehörige Gewändekapitell - das einzige rein vegetabile Gewändekapitell (GK6) - zu. Die Kämpfer der Gewändekapitelle deuten ebenfalls auf eine Änderung in diesem Bereich. Nur drei der fünf Archivolten (AvII, AvIII, AvV) bilden die Verlängerung der Säulen des Gewändes, so daß die Vermutung einer Änderung des Portals im Bereich der Gewändefiguren auch durch den Archivoltenverlauf bestätigt wird. Die Figur des Judas sowie das dazugehörige Kapitell sind sehr wahrscheinlich spätere Hinzufügungen.

Aufgrund der benannten Hinweise und der vorhandenen Skulpturen ist folgende Rekonstruktion des Gewändes denkbar (vgl. Anhang VII, Rekonstruktionszeichnung). Als wichtigste Heilige innerhalb der fünf Säulenfiguren und als Kirchenpatronin Santa Marías kommt allein die Gottesmutter, heute am linken Gewände in der Mitte plaziert, als Trumeaufigur in Frage.<sup>490</sup> Versetzt man die Figur der Maria in die Mitte an den Trumeaufeiler, rücken die beiden Marien auf der linken Seite zusammen. Im rechten Gewände bilden die beiden Apostel das Pendant zu den Marien. Entsprechend der von sechs auf vier reduzierten Gewändefiguren werden nur noch zwei figürlich-ornamentale Archivolten benötigt. Die innerste (AvI) und die vierte Archivolte (AvIV) können entfallen. Diese sind die einzigen **Archivolten**, die ohne Schwierigkeiten herausgenommen bzw. - anders herum argumentiert - später hinzugefügt worden sein könnten, da hier im Unterschied zu den Archivolten AvII, AvIII und AvV Einzelfiguren ohne den seitlich sie umgebenden ornamentalen oder vegetabilen Rahmen die Archivolten bilden (Abb.29, 30). Auf diese Weise würde der Türsturz in ganzer Länge zwischen den Archivoltenbögen passen ohne beschnitten werden zu müssen. Die Bögen waren vermutlich in dieser Anlage nicht angespitzt, sondern halbrund geführt.<sup>491</sup> Somit ergibt sich im Gewände von links nach rechts folgende Stellung der Säulenfiguren: Maria Magdalena, Maria Jacobi, als Trumeaufigur die

<sup>489</sup> Einen vergleichbaren Mittelpfeiler mit Trumeaufigur zeigen der Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (am Trumeau der hl. Jakobus, vgl. Kap.II.2.3.a) und das Westportal von San Vicente in Avila (am Trumeau Christus, vgl. Kap.II.2.2.e, Abb.328). Am Westportal der Klosterkirche San Salvador in Leyre teilt ebenfalls ein Trumeaufeiler den Eingang, trägt hier jedoch keine Figur (Abb.653).

<sup>490</sup> Bei vergleichbaren Portalen wird ebenfalls meistens der Kirchenpatron oder Christus am Trumeau abgebildet (z.B. Saint-Loup-de-Naud, Abb.281).

<sup>491</sup> Die Archivoltensteine sind aufgrund der sie seitlich begrenzenden Ornamente und der Krümmung (Steinschnitt) nicht beliebig versetzbar, so daß Veränderungen nur in dem vorgegebenen Rahmen möglich waren. Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.219) weisen darauf hin, daß die Asymmetrien in der gesamten Fassade bei halbrund geführten Archivolten nicht so stark ins Auge fallen würden wie bei dem (nachträglich) angespitzten Bogen, u.a. da zwischen dem oberen Bogenrund und dem horizontalen Abschluß zum Oberen Apostolado hin mehr Platz vorhanden wäre. Erst durch das Anspitzen des Archivoltenbogens, der dadurch gleichzeitig höher wird, entfiel dieser Zwischenraum und wird die Asymmetrie deutlich sichtbar.

Gottesmutter, gefolgt von Petrus und Paulus im rechten Gewände. Denkbar wäre ursprünglich ein breiterer Eingang ohne die kannelierten Pfosten rechts und links.

Es stellt sich die Frage, ob eines der jetzt im Gewände angebrachten **Kapitelle** ursprünglich als Trumeaukapitell genutzt worden ist. Denkbar - da inhaltlich schlüssig - wäre an dieser Stelle das fünfte Gewändekapitell, auf dem das Salomonische Urteil dargestellt wird (GK5, Abb.155). Damit ergäbe sich eine inhaltliche Achse von dem Christus der zweiten Parusie im Oberen Apostolado, dem Gottessohn in seiner Funktion als Richter im Tympanon über den Mensch gewordenen Christus auf dem Schoß seiner Mutter im Türsturz bis hin zur Präfiguration des Richters durch die Figur König Salomos, des weisen Richters des alten Testaments (Trumeaukapitell).<sup>492</sup> Die beiden inneren vegetabilen Kapitelle mit Architekturfries (GK3, GK4) flankieren bei dieser Rekonstruktion den Eingang. Die beiden figürlichen Kapitelle (GK1, GK2), der Rekonstruktion folgend außen im Gewände, thematisieren mit der Verkündigung und der Darbringung - in dieser speziellen Ausformung eine Präfiguration des Opfertodes Christi (vgl. Katalog I, GK2) - zwei Episoden aus der Kindheit Christi.

Die beiden seitlichen Tympanonplatten folgen exakt dem durch die beschnittenen Ränder des Türsturzes vorgegebenen Bogen, sind also nicht für den ursprünglichen Türsturz in seiner gesamten Länge konzipiert sondern für den bereits beschnittenen Türsturz. Sie gehörten ursprünglich also nicht zu dem bisher rekonstruierten Portal aus Türsturz, vier Gewändekapitellen, vier Gewändefiguren und Trumeau mit Kapitell und Trumeaufigur. Entsprechend muß das **Tympanon** aus einem anderen Zusammenhang, d.h. einem zweiten Portal, stammen.<sup>493</sup>

Insgesamt ergibt sich folgende Rekonstruktion (vgl. Anhang VII). Man hat sich das für die Südfassade konzipierte Portal mit einem die Maiestas Domini und die vier apokalyptischen Wesen darstellenden Tympanon (nicht erhalten) vorzustellen, unter dem der Türsturz mit dem Apostelkollegium und der Gottesmutter mit dem Kind folgt. Je zwei Figuren stehen im Gewände - Maria Magdalena und Maria Jacobi links, Petrus und Paulus rechts -, die Gottesmutter nimmt die zentrale Stellung als Trumeaufigur ein. Das Trumeaukapitell zeigt das Salomonische Urteil

<sup>492</sup> Vgl. Kap.VI.1 und zur Interpretation König Salomos als Präfiguration Christi Katalog I, S.35; Kap.VI.1, S.194.

<sup>493</sup> Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.15) und Labeaga Mendiola (1993, S.196) gehen ebenfalls davon aus, daß sich an dieser Stelle ursprünglich ein anderes Tympanon befunden haben muß, das später durch das heute vorhandene Bogenfeld ersetzt worden ist, bzw. zumindest ein anderes Mittelfeld vorgesehen war. Es ist außerdem zu überlegen, ob die Mittelplatte ursprünglich für die Zusammenstellung mit diesen Seitenplatten konzipiert war (Abb.22). Sie schließt nicht genau an den durch die linke Seitenplatte angegebenen Bogen an. Die Seitenplatten wurden sicherlich nicht nachträglich beschnitten, da die darauf dargestellten kleinen Figuren mit Mühe und mithilfe ungewöhnlicher Haltungen in den vorgegebenen Platz eingepaßt worden sind und diesen bis in die letzte Ecke ausfüllen. Für eine ursprünglich andere Platzierung des Tympanons - die beiden Seitenplatten zusammen und eventuell davon unabhängig die Mittelplatte - spricht auch die Motivzusammenstellung von Tympanon, Türsturz und Gewände. Innerhalb des Gesamtprogramms der Fassade und in Analogie zu erhaltenen Beispielen müßten die Skulpturen des Türsturzes inhaltlich durch eine Darstellung der Maiestas Domini mit den vier apokalyptischen Wesen ergänzt werden (vgl. Kap.VI.1.).

und auf den Gewändekapitellen werden die Verkündigung und die Darbringung Christi illustriert. Zwei bzw. drei figürliche Archivolten umschließen Tympanon und Türsturz.

Das so rekonstruierte Südportal Santa Marías unterscheidet sich in seinem Aufbau von zeitgleichen und früheren Portalen Spaniens (z.B. Estella, Leyre, Tudela, León, Santiago de Compostela, s. Anhang IV). So ist das Element eines figürlich gestalteten Türsturzes in Nord- und Zentralspanien zu dieser Zeit unbekannt. In Frankreich findet sich dagegen zur gleichen Zeit und auch bereits früher mehrfach das Element des Türsturzes, das für die figürliche Ausgestaltung aufgrund seiner Form - eine große, längsrechteckige Reliefplatte - besonders geeignet erscheint.<sup>494</sup> Und auch die Gestaltung der Archivolten mit longitudinal dem Bogenverlauf folgenden Einzelfiguren ist für spanische Portale ungewöhnlich, deren Archivoltenkulpturen üblicherweise radial platziert sind.<sup>495</sup>

Das für Spanien in dieser Hinsicht untypische Südportal Sangüesas entspricht im Aufbau und der skulpturalen Ausgestaltung der einzelnen Elemente - Tympanon, Türsturz, Gewändekapitelle und -figuren - den Portalen der Ile-de-France in der Nachfolge des Chartreser Königsportals wie etwa dem Portal der Kathedrale Saint-Julien von Le Mans, der Kirche Saint-Etienne in Bourges oder der Prioratskirche von Saint-Loup-de-Naud (Abb.281).<sup>496</sup> Hier stehen ebenso sechs Figuren im Gewände, die von figürlichen Kapitellen bekrönt werden. Auch hier werden das Tympanon und der mit nebeneinander aufgereiht sitzenden Figuren belegte Türsturz von den Archivolten eingefasst.<sup>497</sup>

Bei dieser Rekonstruktion des Sangüesener Portals nicht enthalten bzw. überzählig sind die drei Tympanonplatten, die Skulpturen der Zwickel, der Pfeiler, einige Archivoltenfiguren sowie das Obere Apostolado. Sie müssen aus einem anderen Zusammenhang oder einer anderen Bauphase kommen. Naheliegenderweise entstammten sie einem zweiten Portal Santa Marías, das im Westen gelegen haben könnte.<sup>498</sup>

Das im Tympanon thematisierte Jüngste Gericht bekräftigt die These einer Anbringung des Bogenfelds im Westen, da dieser Teil des Kirchengebäudes - der Symbolik der

<sup>494</sup> Vgl. Kap.III.2 und 3.

<sup>495</sup> Nur mehrfigurige Szenen werden an einigen Portalen longitudinal angebracht (Sos, Estella).

<sup>496</sup> In Saint-Loup-de-Naud ist wie in Sangüesa die Muttergottes in den Kreis der Jünger aufgenommen.

<sup>497</sup> Die zwölf Apostel sind in Saint-Julien, Le Mans, und in Bourges in einer ähnlichen Weise friesartig nebeneinander aufgereiht, von Arkaden eingefasst. Die Darstellungen unterscheiden sich lediglich in der Haltung der Apostel - sitzend, stehend, ruhig, bewegt - und in ihrer Ausstattung - nimbiert, nicht nimbiert, mit einer Kopfbedeckung oder ohne. Zur Herleitung des Motivs, vgl. Crosby 1972, S.15-16.

<sup>498</sup> Problematisch ist die unmittelbare Nähe des hypothetischen Westportals zu dem in nur wenigen Metern Entfernung verlaufenden Fluß. An dieser Stelle kann weder ein Kirchplatz noch ein größerer Zugang geplant gewesen sein, und das Gebäude war durch die Nähe zum Fluß immer wieder von Überschwemmungen bedroht. Theoretisch ist auch eine Platzierung des rekonstruierten zweiten Portals an der Nordwand Santa Marías denkbar. Es sind verschiedene Beispiele eines Portals im Norden bekannt, wenn die Westseite aufgrund besonderer Gegebenheiten nicht geeignet erschien (z.B. Estella, San Miguel).

Himmelsrichtungen der Bauteile folgend - wenn möglich im Westen lag.<sup>499</sup> Einige der in den Zwickeln des Südportals eingelassenen Reliefs könnten ebenfalls aus dem Westportal stammen und dort als Relieffries über dem von den Archivolten umgebenen Tympanon angebracht gewesen sein, wie in San Pedro de Tejada (Abb.604, 605, Anhang VII). Ähnlich sind vergleichbare Reliefs in den Zwickeln der Puerta del Cordero von San Isidoro in León (Abb.606) eingelassen worden oder als Metopen an der Fassade von San Quirce (Burgos, Abb.607) und San Martín, Artaíz (Abb.640). Sowohl von der Reliefgröße als auch von den Motiven kämen folgende Skulpturen aus den Zwickeln Santa Marías für eine derartige Rekonstruktion als Relieffries in Frage: Luxuria (LZ5, Abb.108), Reiter mit Besiegtem (LZ7, Abb.64), nackte Frau (LZ8), Sündenfall (LZ9, Abb.63) sowie zwei ringende Männer (LZ11, Abb.88). Das Westportal hatte, dem spanischen Portaltypus entsprechend, sehr wahrscheinlich keinen Türsturz.

Alle in diesem hypothetischen Westportal zusammengestellten Skulpturen gehören derselben Stilgruppe an (Stilgruppe A) und sind der Werkstatt des Leodegarius zuzuschreiben, die damit an beiden Portalen (Süd-, Westportal) gearbeitet hat.<sup>500</sup>

Es bleibt zu fragen, ob die beiden so rekonstruierten Portale zunächst einzeln ausgeführt worden sind und dann in der heute überlieferten Fassung zusammengestellt wurden oder ob die Skulpturen vorproduziert wurden - ein Verfahren, das der üblichen Praxis entsprach<sup>501</sup>, - und die beiden Portale in ihrer ursprünglichen Konzeption gar nicht realisiert worden sind. In diesem Fall wären die bereits vorhandenen Skulpturen des Westportals sogleich nach dem Planwechsel in dem Südportal zusammengestellt worden.

Der untere Portalteil wurde vermutlich nie wie ursprünglich geplant ausgeführt, sondern abgeändert und um das sogenannte Obere Apostolado erweitert. Zu diesem Zweck mußten die Zwickel, in die die übrigen bzw. bereits vorproduzierten Reliefs aus dem Westportal eingelassen wurden, von der Werkstatt des Oberen Apostolados mit eigens dafür angefertigten Skulpturen begradigt und "aufgefüllt" werden.<sup>502</sup> Vermutlich wurden in diesem Vorgang auch einige beschädigte Skulpturen aus dem Westportal in die Pfeiler eingelassen.

In Spanien gibt es mehrere Fassaden, in denen Skulpturen eines Vorgängerportals oder eines anderen Portals, das zerstört wurde, zusammengefügt worden sind. Meist versuchte man, die Skulpturen der Größe nach zu ordnen. Auch die noch so stark mutilierten Skulpturen wurden

<sup>499</sup> Sauers "Symbolik des Kirchengebäudes" (1964) darf wohl immer noch als grundlegende Arbeit zu dem Thema gelten.

<sup>500</sup> Die These von ursprünglich zwei Portalen, deren Skulpturen in dem Südportal zusammengefügt wurden, teilen Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.15), Azcárate (1975, S.143-144) und García Gainza u.a. (1992, C.M.N., Bd.4,2, S.371). Jedoch macht keiner der Autoren einen konkreten Rekonstruktionsvorschlag.

<sup>501</sup> Aus anderen Bauvorhaben ist bekannt, daß die Werkstätten häufig Skulpturen vorproduzierten, weiterzogen, um an einem anderen Projekt zu arbeiten und dann wieder zurückkehrten und an dem ersten Ort weiterarbeiteten (vgl. Bredekamp 1989/90).

<sup>502</sup> Vgl. Kap.II.4.1.

eingefügt und keinesfalls einfach beseitigt. Diese Praxis läßt eine hohe Wertschätzung der Bauplastik vermuten. So hat man z.B. Skulpturenteile des ehemaligen Nordquerhausportals der Kathedrale von Santiago de Compostela in der berühmten Puerta de las Platerías (Südquerhaus) zusammengestellt. Ein Beispiel für eine auf ähnliche Weise zusammengesetzte Fassade in Navarra bietet die nur 15 km von Sangüesa entfernt gelegene Westfassade von San Salvador in Leyre (Abb.653). Woher die vielen einzelnen Skulpturen und Reliefs stammen und wann sie so zusammengestellt wurden, ist in diesem Fall nicht eindeutig zu klären.<sup>503</sup> Auch an dem Westportal von San Miguel, Estella, sind Skulpturen verschiedener Provenienz zusammengetragen worden (Abb.634).<sup>504</sup>

## **2. Der Sangüesener Türsturz und der Türsturz des Königsportals der Kathedrale von Chartres**

So wie für die Gewändefiguren von Sangüesa ein eindeutiger Bezug zu den Säulenfiguren der Dreiportalanlage im Westen der Kathedrale von Chartres aufgezeigt werden konnte (vgl. Kap.II.2.1.a), gibt es auch zwischen dem Türsturz Sangüesas und dem des Chartreser Königsportals auffallende Übereinstimmungen.

Der Türsturz des mittleren Portals der französischen Kathedrale zeigt die zwölf Apostel nebeneinander unter Arkaden angeordnet (Abb.120, 121). Im Unterschied zu dem Relief in Sangüesa wird in Chartres jedoch nicht jeder einzelne Jünger von einer Archivolte umfaßt.<sup>505</sup> Verzierte Bögen, von denen jeweils drei durch eine ornamentierte Säule unterfangen werden, gliedern den Chartreser Türsturz, so daß sich nur vier Kompartimente ergeben. An den äußeren Enden, durch eine Säule von den Aposteln getrennt, steht je ein männlicher Begleiter unter einer Arkade. Übereinstimmend werden in diesen Figuren Henoch und der Prophet Elias vermutet,<sup>506</sup> "die beide in den Himmel entrückt wurden und kurz vor dem Ende der Zeit auf die Erde zurückkehren sollen, um die sündige Menschheit zur Buße aufzufordern."<sup>507</sup> Für die Bestimmung des möglichen Bezugsverhältnisses Sangüesa-Chartres aufschlußreich ist die Beschneidung des äußeren linken Bogens auf dem Chartreser Türsturz. Die Arkadenrundung bricht nach etwas über der Hälfte ab. Direkt daneben - quasi den Bogen beschneidend - schließt die äußere Archivolte an. Der Bogen am rechten äußeren Ende ist dagegen ganz gegeben. Im Gegensatz zu den Aposteln, die unter den drei Bögen bequem Platz finden, passen die zwei stehenden Figuren der Propheten nur knapp in den ihnen durch die Säule nach innen und durch die Archivolte nach außen vorgegebenen Raum.

<sup>503</sup> Vgl. Tyrrell 1958.

<sup>504</sup> Vgl. Kap.II.2.3.b, Anm.98.

<sup>505</sup> Vgl. Sauerländer 1984 (kunststück), S.31.

<sup>506</sup> Priest 1923, S.28; Sauerländer 1984 (kunststück), S.32.

<sup>507</sup> Sauerländer 1984 (kunststück), S.32.

Bei dem Sangüesaner Relief ist anhand der Bearbeitung abzulesen, daß offensichtlich von vornherein eine "Beschneidung" der seitlichen Ränder geplant war und sich diese nicht durch eine nachträgliche Verkürzung des Türsturzes ergeben hat.<sup>508</sup> Eine Erklärung für die ungewöhnliche Bearbeitung könnte in dem Vorbild des Chartreser Türsturzes liegen. Auf die Bezüge der Gewändefiguren Sangüesas zu den Figuren des Chartreser Königsportals wurde detailliert eingegangen (vgl. Kap.II.2.1.a), ebenso wie auf die Motivparallelen im Bereich der Gewändekapitelle (vgl. Katalog I, GK3, GK4). Es ist naheliegend, daß sich die Steinmetze ebenso bei dem Türsturz - einem Skulpturenteil, für das es in Spanien keine Vorbilder gab - an Chartres orientiert haben. Doch auch der Chartreser Türsturz wurde in Sangüesa ebenso wie die Kapitelle und die Gewändefiguren nicht getreu kopiert, sondern eigenständig umgesetzt. Die dreifache Einfassung der Apostel wurde auf eine einfache reduziert, die Apostel stehen und sitzen nicht und die Muttergottes wurde hinzugefügt.<sup>509</sup>

### 3. Der Sangüesaner Türsturz und das "Crosby-Relief" aus Saint-Denis

Eine schlagende Ähnlichkeit besteht zwischen dem Sangüesaner Türsturz und dem sogenannten Crosby-Relief (Abb.123).

Die längsrechteckige Reliefplatte wurde von Sumner Mc.K. Crosby 1947 bei Ausgrabungen im Querhausarm der Abteikirche von Saint-Denis entdeckt. Das Relief, später nach seinem Entdecker Crosby-Relief genannt, diente zuletzt als Deckplatte eines Sarkophags, wobei die skulptural ausgearbeitete Seite nach unten gekehrt war.

Auf dem Relief werden unter Arkaden stehend die zwölf Apostel, in der Mitte Petrus und Paulus, dargestellt (Abb.125). Ein ornamental-vegetables Band faßt die Komposition rundherum ein und zeichnet damit das Längsrechteck des Steins nach.<sup>510</sup>

<sup>508</sup> Vgl. Katalog I, Türsturz, S.7.

<sup>509</sup> Vgl. zur Erweiterung des Apostelkollegiums um die Muttergottes mit dem Kind und die inhaltlichen Bezüge auf das im Tympanon dargestellte Jüngste Gericht Kap.VI.1. Als Vergleichsbeispiel aus Frankreich sei auf den Türsturz von Saint-Loup-de-Naud verwiesen, auf dem Maria ebenfalls den Ehrenplatz in der Mitte der Apostel einnimmt, ihr aber nur vier Jünger auf jeder Seite beigegeben sind (Abb.281). Vgl. die Ausführungen zu Saint-Loup-de-Naud Kap.II.2.1.c. Die Figur der Maria setzt sich hier nicht nur durch ihre Größe von den um mehr als einen Kopf kleineren Aposteln ab, sondern ist dem Türsturz in Verlängerung des Trumeaus vorgeblendet und wird durch diese Position in der Mittelachse des Portals hervorgehoben. Ihr Kopf durchbricht den Architekturfries, der die Apostelreihe nach oben abschließt.

<sup>510</sup> Die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des Crosby-Reliefs ist nicht gänzlich geklärt. Die aufgrund des Motivs und des Formats naheliegende Funktion als Türsturz scheidet aus, da auch die Seitenkanten der Platte bearbeitet sind. Bei der jetzigen Aufstellung in der Chapelle Sainte-Ozanne im Chorumgang der Abteikirche hat man sich für eine Verwendung als Altartafel entschieden. Sauerländer (1970, S.71) gibt jedoch zu bedenken, daß man auf einem Retabel im Zentrum der Platte eine christologische Darstellung erwarten würde. Das Ornamentband deute auf die Weiterführung des Reliefs durch ein anschließendes Teil. Crosby (1972, S.16-17) vermutet in dem Relief ursprünglich eine Seitenwand des Grabes von Abt Suger. Nach einem Planwechsel, der ein kostbareres Material für den Sarkophag vorsah, sei die Platte nicht beendet - Einzelformen sind z.T. in der Bosse stehengeblieben - und später, vermutlich im 13.Jh., zum Sarkophagdeckel umfunktioniert worden. Sauerländer (1970, S.71)

Im Gesamtaufbau entsprechen sich der Türsturz von Sangüesa und das Crosby-Relief weitgehend. Und auch im Detail finden sich Gemeinsamkeiten. Der bartlos als jugendlich charakterisierte Johannes, den in Saint-Denis eine Inschrift im Bogenrund bezeichnet, ist dort wie in Sangüesa an dritter Stelle von links plaziert (Abb.123). Dies ist umso bemerkenswerter als die Zusammenstellung und Reihenfolge der Apostel in den erhaltenen Darstellungen offensichtlich keiner Gesetzmäßigkeit unterliegt, sondern stark variiert. Petrus hält auf dem Relief aus Saint-Denis ebenfalls den ihn auszeichnenden, überdimensional großen Schlüssel, der auch hier die links begrenzende Säule überschneidet. Die Hand des nach links verweisenden Apostel rechts außen (Matthias) und die Schriftrollen der Apostel Matthäus (5. von rechts) und Philippus (3. von rechts) überschneiden ebenso die begrenzenden Säulen; ein kompositionelles Detail, das auch auf dem Türsturz in Sangüesa mehrfach eingesetzt wird. Der vierte Apostel von links, Simon, greift auf dem französischen Relief seinen Umhang, legt ihn über den Körper und vor die Säule. Etwas verhaltener zeigt der dritte Apostel von rechts (TÜ11) in Sangüesa dasselbe - sicherlich ganz bewußt gewählte - Motiv. Die nur durch diese Bewegung zu motivierende Linie des Mantels ist notwendig, um die durch die Apostelfiguren und die Säulen mehrfach wiederholte Vertikalbewegung aufzubrechen.<sup>511</sup>

Eine weitere Parallele zwischen den Figuren aus Saint-Denis und denen aus Sangüesa betrifft die Körperproportionen. Das Verhältnis des Kopfes zum Körper der Apostel in Sangüesa (1 : 3,5) entspricht beinahe dem der Jünger des Crosby-Reliefs. Die Proportionen mit großem Kopf auf dem vergleichsweise kurzen Körper sind in Saint-Denis (1 : 4) noch ausgeprägter. Die französischen Figuren sind anatomisch stimmiger und feiner gearbeitet als die Apostel aus Sangüesa mit ihren unnatürlich breiten Schultern und den sich stark verjüngenden Unterkörpern.

Das Crosby-Relief wirkt, besonders im Vergleich zu dem Sangüesener Türsturz, wohlproportioniert und ausgewogen. Die Komposition des Türsturzes aus Sangüesa gerät dagegen an einer Stelle aus dem Gleichgewicht und verliert insgesamt an Stabilität. Die Gottesmutter mit dem Kind nimmt mit ihrem weit ausladenden Thron mehr Platz ein als die Apostel und als ihr unter dem Bogen "zusteht". Die sie umfassende Arkade wird in die Breite gezogen, in der Folge muß die begrenzende Säule weichen und steht schief. Dieses

---

wendet dagegen ein, daß es schwer fällt, vergleichbare Beispiele für eine Darstellung des Apostelkollegiums im 12.Jh. als Seitenwand eines Sarkophags zu finden und schließt: "Die Frage der ursprünglichen Bestimmung des Relief Crosby bleibt also vorerst unbeantwortbar." Die Datierungsfrage wird dagegen weitgehend einheitlich gelöst. Sauerländer (1970, S.71) setzt das Relief vor 1151 an, dem Todesjahr von Abt Suger. Crosby (1972, S.24) präzisiert die Datierung auf zwischen 1141 und 1143.

<sup>511</sup> So bemerkt Crosby (1972, S.48), daß die Geste in Saint-Denis keine Bewegung bedeutet, sondern eingesetzt wurde, "to enhance rhythmical relations between the figures." Dasselbe gilt für die Figuren auf dem Türsturz von Sangüesa. Crosby verweist auf eine Gewandefigur aus Saint-Denis, die ihren Mantel in eben dieser Weise vor den Körper hält (rechtes Portal Westfassade, die Figur ist nur in einer Zeichnung von Montfaucon überliefert, abgebildet bei Sauerländer 1970, S.65).

Ungleichgewicht wird in der rechts folgenden Apostelfigur dann aufgefangen, indem diese in den verbleibenden, nach unten hin schmaler werdenden Raum eingepaßt ist.<sup>512</sup>

Die Einzelbeschreibungen (vgl. Katalog I, Türsturz) zeigen die individuelle Charakterisierung der Apostel des Sangüesaner Türsturzes in Kleidung, Bart-, Haargestaltung, Gesten und Bewegungen. Auch die sie rahmenden Säulen und Kapitelle sind unterschiedlich gearbeitet. Keine Säule gleicht der anderen, kein Kapitell entspricht dem nächsten. Dennoch bilden die Apostel eine Einheit und der architektonische Rahmen faßt sie zusätzlich als Gruppe zusammen. Ihre Bewegungen und individuellen Merkmale sind insgesamt verhalten und stören nicht den Gruppencharakter. Eben dieses Spannungsverhältnis zwischen der Individualität bei gleichzeitiger Betonung der Einheit, das den Sangüesaner Türsturz auszeichnet, ist auch bestimmendes Merkmal des Crosby-Reliefs. Das geschickte Austarieren zwischen individueller Gestaltung der einzelnen Apostel und der Darstellung des Apostelkollegiums als Ganzem charakterisiert den Türsturz von Sangüesa ebenso wie das Crosby-Relief aus Saint-Denis. Auch auf dem französischen Relief gleicht kein Apostel dem anderen. Der eine hat lockige Haare, dem anderen wachsen wulstartige Strähnen in die Stirn. Obwohl sie alle die gleichen Kleidungsstücke vorführen - eine knöchellange Tunika, unter der eng anliegende gefältelte Ärmel zu sehen sind, und einen langen, locker über den Schultern hängenden Mantel - trägt jeder Apostel sein Gewand auf eine andere Weise. Und doch bilden die Jünger - stärker noch als in Sangüesa - eine Einheit. Dieser Eindruck einer geschlossenen Gruppe, einer "overall unity", wie Crosby es nennt,<sup>513</sup> ergibt sich u.a. durch den harmonischen Aufbau der Darstellung, dessen Elemente einem exakt durchdachten Verhältnis der Einzelteile zueinander folgen. Als verbindendes Element kommt ein das gesamte Relief einfassendes ornamentales Band hinzu.<sup>514</sup> Die zwölf Apostel sind also eine zusammengehörende Gruppe. Sie sind außerdem

<sup>512</sup> Crosby (1972, S.65) verweist auf einen weiteren Aspekt. Jedes Relief mit den unter Arkaden stehenden Aposteln - ob in Sangüesa, Saint-Denis, Chartres oder Le Mans - illustriert eine bestimmte Auffassung der Figur zu der sie umfassenden Arkade. Die Verbindung von der Figur zur Arkade ist unterschiedlich eng. Crosby sieht eine Entwicklung von der frühchristlich antiken Auffassung, nach der sich die Figur frei unter dem Bogen bewegen kann, bis hin zu der "romanischen Auffassung", nach der der Bogen die Figur eng umfaßt, bis er beinahe mit ihr verschmilzt. So unterscheidet sich die Darstellung auf frühchristlichen Sarkophagen grundlegend von derjenigen des 12.Jhs. Die antike oder klassische Art der Darstellung zeigt die Arkaden als ein dekoratives Rahmenwerk, in dem sich die Figuren frei bewegen. Focillon prägte dafür den Begriff "homme-arcade". (Crosby 1972, S.42: "Defined by Henri Focillon as the "hommes arcade", this particular relationship demonstrates a fundamental principle of Romanesque sculpture - the role of the frame as a controlling factor in the organization of design.") In späteren spanischen Darstellungen löst sich diese Verbindung dann wieder auf und die Figur steht unabhängig von dem sie umgebenden architektonischen Rahmen (z.B. Carrión, Moarves, Abb.616, 617), vgl. Kap.III.5. Der Türsturz von Sangüesa kann als Zwischenglied in diesem Entwicklungsprozeß angesehen werden.

<sup>513</sup> Crosby 1972, S.48.

<sup>514</sup> Ebda., Appendix 2. Die kompositionelle Betonung der Figuren als Gruppe, als Einheit, ist die bildliche Umsetzung der Vorstellung der Apostel als Körperschaft, die die christliche Kirche darstellt. So werden die zwölf Apostel im Matthäusevangelium als innerer Kreis direkt auf die zwölf Stämme Israels bezogen. Eine Darstellung der Apostel muß entsprechend trotz der Individualität der Einzelpersonen auch immer deren Einheit vermitteln. Indem die Jünger im Gespräch oder zusammengefaßt in Gruppen "in disputatione" gezeigt sind, werden sie in eine bis zur Antike zurückgehende Tradition gesetzt und es wird damit die grundlegende Funktion der Apostel als Lehrer der Menschheit betont (Crosby 1972, S.52). Dieses auf dem Türsturz von Sangüesa und dem Crosby-Relief aus Saint-Denis bewußt verhalten gezeigte Gespräch der Jünger gerät auf vergleichbaren Darstellungen (z.B. auf dem Türsturz des Westportals von Saint-



aber auch zu zweit oder zu dritt einander zugeordnet, wenden sich wie im Gespräch ihrem Begleiter zu. Die Jünger bilden kleine Untergruppen, ohne daß die Einheit des Ganzen gestört wäre.<sup>515</sup> So wenden sich auch in Sangüesa einige Apostel einander zu.

Als Besonderheit des Sangüesaner Türsturzes ist die Hinzufügung der Gottesmutter mit dem Kind anzumerken. Auf dem Crosby-Relief aus Saint-Denis fehlt zwar die zentrale Marienfigur, doch sind hier die beiden Apostelfürsten, Petrus und Paulus, als zentrale Figuren betont. Sie stehen in der Mitte der Jünger, sind durch die Blickrichtung aufeinander bezogen und als kleine Gruppe innerhalb der Reihe herausgestellt. Petrus wird zudem durch den überdimensional großen Schlüssel hervorgehoben, Paulus durch seinen besonders großen Kopf.

Für die Ausgestaltung des Sangüesaner Türsturzes läßt sich kein direktes Vorbild finden. Doch legen mehrere Übereinstimmungen die Kenntnis des Crosby-Reliefs und des Türsturzes der Chartreser Kathedrale nahe. Sowohl die architektonische Einbindung als auch die Darstellung der zwölf Apostel unter Arkaden gehen auf die französischen Vorbilder zurück. Die Vermittlung des bis dato auf der Halbinsel offenbar unbekannten Elements eines figürlich gestalteten Türsturzes nach Spanien erfolgte vermutlich über Sangüesa. Dennoch hat sich der Türsturz in Spanien offenbar nicht durchgesetzt.

#### **4. Das Obere Apostolado und die Fassade von Notre-Dame-la-Grande, Poitiers**

Die Fassade Santa Marías ist zweigeteilt; in den kompakten unteren Portalkörper von etwa zwei Drittel der Gesamthöhe, der mit vielen kleinen, dicht an dicht gesetzten Skulpturen überzogen ist, und das obere Drittel, das sogenannte Obere Apostolado (Abb.609). Das Obere Apostolado sitzt den unteren Zwei-Dritteln der Fassade beinahe wie ein Fremdkörper auf, schließt das Portal nach oben hin ab und gibt ihm einen kompositorischen Rahmen. Es wird durch zwei große Bogenreihen klar gegliedert, unter denen einzelne, im Vergleich zu den Skulpturen des unteren Portalteils riesengroße Skulpturen stehen. In der Mitte der oberen Arkadenreihe ist ein Rechteck ausgespart, in dem eine große und vier kleine Skulpturen versetzt sind. Christus thront inmitten der Apostel, begleitet von zwei Engeln und den Wesen des apokalyptischen Viergestirns.

Die Verbindung von Skulptur, Ornament und Architektur, wie sie das Obere Apostolado Sangüesas mit den beiden Reihen von vorgeblendeten Arkaden vorgibt, ist in dieser Weise

---

Denis, Abb.103) zu einem in bewegte Gesten übersetzten Diskutieren (Sauerländer 1984 (Kunststück), S.31).

<sup>515</sup> Ebda., S.48: "Such rhythmical accents (...) reveal (...) the deliberate intention of creating both close relations between smaller groups of figures and overall unity as well. This concept of the interrelationship of parts to the whole (...)."

innerhalb der Fassaden Spaniens einmalig.<sup>516</sup> In Westfrankreich, speziell im Poitou und dem Angoumois sind dagegen mehrere Kirchen zu finden, deren hochrechteckige Fassaden durch vorgeblendete Arkaden und Säulen einen klar vorgegebenen Rahmen erhalten, in den Skulpturen eingesetzt sind.<sup>517</sup> Als Beispiele seien die großen Schauwände von Saint-Pierre, Angoulême,<sup>518</sup> und Notre-Dame-la-Grande, Poitiers (Abb.608) genannt.<sup>519</sup>

Die zwischen zwei turmartigen Elementen eingespannte Westfassade der ehemaligen Kollegiatskirche **Notre-Dame-la-Grande** von **Poitiers** (Vienne) gehört als Ganzes einem anderen Fassadentypus an als das Portal von Sangüesa (Abb.608, 609)<sup>520</sup> - der untere Teil nimmt mit drei großen Arkaden Bezug auf die Mehrschiffigkeit, ohne mit den Achsen der Schiffe dahinter zu korrespondieren -, doch zeigen sich deutliche Parallelen im oberen Fassadenteil.

Das "Obergeschoß" der Fassade von Poitiers ist in zwei Arkadenregister unterteilt. Unter den Bögen, die in der oberen Reihe wie in Sangüesa auf Doppelsäulen mit dazugehörigem Doppelsäulenkapitell aufsitzen, und den Arkaden, die in der unteren Reihe durch einzelne Säulen getrennt sind, befinden sich wie in Sangüesa großformatige Einzelskulpturen (Abb.610, 611). Die Mitte der doppelten Bogenreihen wird durch ein riesiges, über beide Reihen reichendes Fenster durchbrochen, so daß oben auf jeder Seite drei und unten auf jeder Seite vier Arkaden mit den dazugehörigen Skulpturen vorhanden sind. In Sangüesa wird nur die Mitte der oberen Bogenreihe durch das Querrechteck mit der *Maiestas Domini* und den apokalyptischen Wesen durchbrochen. Die Skulpturen des oberen Registers in Poitiers stellen die Apostel, Heilige und Personen des Alten Testaments dar, in der unteren Reihe sitzen je vier Apostel. Die Männer stehen bzw. sitzen wie die Sangüesener Apostel unabhängig von den sie umgebenden Säulen und Bögen vor dem Fassadenhintergrund in der Nische, die durch den

<sup>516</sup> Auf wenige Arkaden reduziert und ohne Skulpturen darunter, findet sich ein ähnliches Element an der Puerta del Perdon, San Isidoro, in León (Abb.615). Drei vorgeblendete Bögen überspannen über dem eigentlichen Portal aus Tympanon, Kapitellen und Seitenreliefs mehrere Doppelsäulen. Unter den Bögen stehen keine Skulpturen, wenn auch die beiden seitlichen Arkaden die Versetzung einer Skulptur erlaubten. Der mittlere Bogen überfängt ein Fenster. Eine ähnliche Auffassung der Fassadengliederung durch vorgeblendete Elemente zeigt die Westfassade von Santo Domingo in Soria (abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.227). Die große querrechteckige Fassade wird durch zwei übereinander geordnete Bogenreihen strukturiert, unter denen jedoch ebenfalls keine Skulpturen stehen. Die Bauplastik konzentriert sich hier auf die Archivolten und die Kapitelle im Gewände.

<sup>517</sup> Mendell (1940, S.177) definiert diesen Fassadentypus folgendermaßen: "The facade of the West is conceived as a monumental screen, the field for a highly developed decoration of which the arcade is the keynote and which is basically a framework for sculpture."

<sup>518</sup> Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.68ff.

<sup>519</sup> Vgl. außerdem die Fassaden von Anzay-le-Rideau (Indre-et-Loire), Ruffec (Charente) und Pérignac (Charente-Inférieure).

<sup>520</sup> Vgl. zu Notre-Dame-la-Grande, Poitiers: Aubert 1946, S.133; Crozet 1948, S.152ff.; Crozet/ Labande-Mailfert 1957, S.64ff.; Messerer 1959, S.46ff.; ders. 1964, S.136; Mézoughi 1977, S.125ff. Die Westfassade von Poitiers wird weitgehend übereinstimmend auf Mitte des 12.Jhs. datiert.

Bogen gebildet wird. An beiden Fassaden wird die durch Blendarkaden und Gesimse bezeichnete Gliederung strikt eingehalten.<sup>521</sup>

Nachdem mit Poitiers ein denkbare Vorbild für das in Spanien unbekannte Element des Sangüesaner Apostolados benannt wurde, stellt sich die Frage, ob der Fassadenabschluß Santa Marías in Spanien die Gestaltung nachfolgender Portale beeinflusste.

Einen möglichen Entwicklungsstrang zeigen die Portale mehrerer Kirchen der Provinz Palencia. Das prominenteste Beispiel ist das Portal der **Santiagokirche** von **Carrión de los Condes** (Abb.616, 617).<sup>522</sup> Über dem unteren Teil der Fassade, bestehend aus einer mit 22 radial angeordneten Einzelfiguren gestalteten Archivolte und zwei Kapitellen im Gewände, entwickelt sich ein Fries aus zwölf großformatigen Einzelskulpturen, die von Baldachinen mit einer durchbrochenen Turmarchitektur bekrönt werden. Im Zentrum thront Christus, umgeben von den vier apokalyptischen Wesen. Das Größenverhältnis der im Vergleich zu den Archivoltenfiguren riesigen Apostel kommt dem der Einzelfiguren aus Sangüesa nahe. Die Aufnahme Christi und des Tetramorph entspricht dem Sangüesaner Portalteil ebenso wie die friesartige Anordnung der Jünger. Aus der dominierenden Arkadengliederung Sangüesas ist in

<sup>521</sup> Die Parallele zwischen dem Fassadenabschluß Sangüesas und Poitiers bemerken King 1920, S.236; Porter 1923, Bd.1, S.254; Shipley 1927, S.14. Milton Weber 1959, S.154. Parallelen bestehen außerdem zu der Fassade von Pérignac (Mendell 1940, Abb.91, 92).

Während die Gliederung und die gesamte Organisation des oberen Fassadenabschlusses Santa Marías nach Frankreich weist (Poitiers), bleibt der Stil der Skulpturen des Oberen Apostolados jedoch auf Spanien, genauer auf Aragón und Navarra, begrenzt. Die Skulpturen des Oberen Apostolados können der Werkstatt des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña zugeschrieben werden (vgl. Kap.II.4.1.). In dessen großem Oeuvre gibt es jedoch keine vergleichbaren Anlagen wie das Obere Apostolado Santa Marías, noch Hinweise auf Beeinflussungen durch die französische Bauplastik.

Ohne mögliche Bezüge im einzelnen verfolgen zu können, sei als Anregung für weiterführende Arbeiten auf Parallelen zwischen der Gestaltung des Oberen Apostolados aus Sangüesa und der Organisation einiger Antependien, Sarkophagwände, und Schreine verwiesen. So wird z.B. die Frontseite der Arca Santa aus Oviedo (Abb.612) ähnlich wie das Obere Apostolado durch zwei übereinander verlaufende Arkadenregister mit eingestellten Skulpturen organisiert (vgl. Kat. Ausst. New York 1993, Nr.124). Die Apostel flankieren den Gottessohn, der hier in einer von Engeln gehaltenen Mandorla thront. Wenn auf der Arca Santa auch keine Doppelsäulen, sondern einfache Säulen gewählt wurden und die zentrale Gestalt Christi die beiden Bogenreihen durchbricht, erinnert die generelle Anlage doch an das Obere Apostolado Sangüesas und ähnliche Fassadengliederungen in Frankreich (vgl. zu einem möglichen Bezug zwischen der Gestaltung von Altarantependien und Fassaden Rupprecht/ Hirmer 1984, S.93 sowie Sauerländer 1966). Auf einem katalanischen Antependium (Abb.613) ist ebenfalls ein zweifaches Register übereinandergeordnet, unter dem die Apostel stehen. Wie in Sangüesa wird Christus, dessen Gestalt auch hier beide Arkadenreihen durchbricht, von den vier apokalyptischen Wesen begleitet. Man hat sich die im kleinen vorgegebene Gliederung - bis auf die zentrale Figur - lediglich in monumentalem Maßstab an Fassaden vergrößert vorzustellen. (In dem großen Format der Fassade wäre eine derartige Gliederung über zwei Arkadenreihen nicht möglich bzw. würde mit einer entsprechend riesigen Christusfigur die Proportionen stören. Indem man das zentrale Rechteck in Sangüesa auf die obere Arkadenreihe beschränkt hat, sind in der unteren Reihe zwei Arkaden hinzugekommen, so daß den zwölf Aposteln zwei Engel beigelegt werden konnten.) Zu möglichen Verbindungen zwischen der Monumentalskulptur und bestimmten Objekten der Kleinkunst (Metall- wie Elfenbeinarbeiten und Buchmalerei) vgl. die Ausführungen in Kap.II.4. und im Katalog IV, S.179.

<sup>522</sup> Auf die Verbindung von Sangüesa und Carrión macht Milton Weber (1959, S.153) aufmerksam. Vgl. zur Santiagokirche aus Carrión de los Condes: Shipley 1927; García Guinea 1961; Moralejo Alvarez 1973 Esculturas; Angermann 1986. Angermann (1986, S.12) gibt die verschiedenen Datierungsvorschläge für die Santiagokirche wieder (von 1165-1200) und kommt selbst auf eine Datierung auf kurz vor 1188.

Carrión eine lockere Reihe von fast filigran wirkenden Baldachinen geworden. Die Arkaden sind als durchbrochene Architekturaufbauten gearbeitet, unter denen die Figuren frei stehen.<sup>523</sup>

In der Region Palencia gibt es mehrere sehr ähnliche Apostolados.<sup>524</sup> Am nächsten kommt dem Portalabschluß aus Carrión derjenige von San Pedro, **Moarves**. Moarves ist kein Einzelfall und so kann Shipley die von dem Carrioner Fries ausgehende Wirkung anhand seiner Rezeption in Palencia bis Ende des 14.Jhs. verfolgen. Das Fassadenelement aus Carrión findet sich ähnlich in Zorita del Páramo, Traspesña, Pisón de Castrejón, Ciudad Rodrigo (Kathedrale) sowie an den Kirchen von Villasilga, Santo Sepulcro, Estella und Olite (Burgkirche Santa María).

Der Fries Carrións (und der verwandter Fassaden) kann in mehrerer Hinsicht als Weiterführung des Oberen Apostolados von Sangüesa gesehen werden. Außer der Reduktion auf eine Arkadenreihe und der komplizierteren Ausgestaltung der Bögen als kleine Turmaufbauten ist v.a. eine fortschreitende Entwicklung der Räumlichkeit der Figuren zu beobachten. Die Skulpturen stehen **vor** der Fläche und bewegen sich unabhängiger von dem sie überfangenden Bogen.<sup>525</sup>

## 5. Die verschiedenen Fassaden- und Portallösungen Nordspaniens

### Einordnung der Fassade Santa Marías

Die Frage nach dem Weg der Ausbreitung der Bauplastik in und an der Architektur steht im Zentrum zahlreicher Untersuchungen über die frühen Beispiele romanischer Skulptur Spaniens.<sup>526</sup> Horst Bredekamp hat in mehreren Arbeiten diesen Weg nachgezeichnet und die verschiedenen Stadien der Ausweitung figuraler Plastik innerhalb und außerhalb des

<sup>523</sup> In dem Element der durchbrochenen Architekturaufbauten zwischen und über den Arkaden kommt der Fries aus Carrión dem berühmten Altarantependium aus Santo Domingo de Silos nahe (abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.165; vgl. Kat. Ausst. New York 1993, Nr.134; 2. Hälfte 12.Jh.). Die Parallelen sind so eindeutig, daß der Fries als direkte Übersetzung des Reliquiars auf die Fassade gelesen werden kann.

<sup>524</sup> Offenbar handelt es sich hier um eine regionale Beschränkung dieser Fassadengestaltung. Alle Beispiele sind in Shipley 1927 abgebildet.

<sup>525</sup> Vgl. Crosbys Aussagen zur Entwicklung des Verhältnisses der Figuren zu den sie umgebenden Arkaden, Kap.III.3., Anm.26. In der Literatur werden verschiedene Thesen zur Herleitung des Carrioner Frieses und seiner Nachfolgewerke diskutiert, keiner der Autoren geht jedoch auf die mögliche Verbindung mit dem Sangüesaner Apostolado ein.

Angermann (1986) lehnt die mehrfach postulierte Herleitung des Carrioner Frieses von Portalen Westfrankreichs ab und sieht eine Vorform in den Reliefs der zweiten Kirche aus Carrión, Santa María del Camino (Abb.614): "Die Orientierung an der bereits vor Ort durchgeführten Lösung läßt eine nochmalige Rezeption süd-westfranzösischer Portale unnötig erscheinen. An Santa María selbst waren diese Vorgaben durch den Fries bereits erweitert worden." Die von Angermann gezogene Entwicklungslinie überzeugt jedoch nicht, da der Fries Santa Marías auf die charakteristische Arkadeneinfassung verzichtet. Der Relieffries Santa Marías, Carrión, geht vielmehr auf die nebeneinander platzierten Reliefs zurück wie sie etwa in San Isidoro, León, zu sehen sind (Abb.598). Vgl. Kap.III.5.

Auch Shipleys (1927, S.14) Herleitungsversuche überzeugen nicht. Die Autorin verweist auf die friesartig als oberer Fassadenabschluß geordneten Apostel der Fassade von Santa María, Ripoll (abgebildet in Durlat 1962 Hispania, Abb.62), die jedoch nicht von Arkaden überfangen werden. Außerdem meint sie, einen Apostelfries an der Puerta de las Platerías in Santiago de Compostela rekonstruieren zu können, den sie als mögliches Vorbild für Carrión nennt.

<sup>526</sup> Vgl. Kap.I.3.1.

Kirchenraumes vor und um 1100<sup>527</sup> vom figürlichen Kapitell bis zum Tympanon aufgezeigt.<sup>528</sup> Er erklärt die entscheidenden Innovationsschübe der skulpturalen Besiedlung des Außenbaus aus der Ikonographie des Bösen heraus.<sup>529</sup> Der Höhepunkt der Belegung des Außenbaus mit Skulptur ist in San Martín, Frómista, erreicht, wo 406 Skulpturen, Konsolfiguren wie Fensterkapitelle und Kapitelle im Innern den gesamten Bau überziehen.<sup>530</sup> In der skulpturalen Ausarbeitung des Tympanons sieht Bredekamp die letzte systematische Stufe dieser Entwicklung erreicht.<sup>531</sup> Möglicherweise als erstes skulptural ausgestaltetes Tympanon nennt er die Puerta del Cordero von San Isidoro, León.<sup>532</sup> "Was zuvor in isolierter Form nur teilweise zum Programm verknüpft in Kapitellen entwickelt worden war, wird nun in nachvollziehbare Programme gebunden."<sup>533</sup> Die Architektur wird zur Bildfläche, in die ein ablesbares Programm eingetragen werden kann. Sie wird zum Träger einer erzählend, narrativ sich entwickelnden Bildsprache. Nun kann, so Bredekamp, die Ausbreitung der Relieffelder über die gesamte Fassade erfolgen. Die symbiotische Verbindung von Architektur und Skulptur ist erreicht, "(...) von nun an verändern sich die Verhältnisse zwischen Architektur und Skulptur nur mehr quantitativ (...)."<sup>534</sup>

Die große Fläche eines Portals oder einer Fassade steht damit zur skulpturalen Ausgestaltung zur Verfügung. Doch wie wurde diese Aufgabe, die Rupprecht/ Hirmer als "das große, die Geschichte der europäischen Monumentalkunst auf Jahrhunderte hinaus bestimmende Ereignis"<sup>535</sup> nannten, gelöst. Wird die Fläche einfach zunehmend mit Skulptur bedeckt oder folgt die Belegung mit Reliefs und Kapitellen bestimmten Ordnungsprinzipien und Regelmäßigkeiten.

Vor dem Hintergrund der Frage nach der Stellung der Sangüesaner Fassade innerhalb der erhaltenen Portale und Fassaden Nordspaniens ist zu untersuchen, welche Gestaltungsmöglichkeiten genutzt wurden, um die Fläche zu füllen, sie zu organisieren. Wie hat sich die Fassadengestaltung in Nordspanien entwickelt und wo steht das Sangüesaner Portal in diesem Entwicklungsprozeß.<sup>536</sup>

<sup>527</sup> Bredekamp 1989/90, S.191.

<sup>528</sup> Am ausführlichsten hat Bredekamp seine Überlegungen in zwei Vorlesungen an der Hamburger Universität und der Berliner Humboldt-Universität dargelegt. Er hat der Verf. freundlicherweise das bislang in dieser Form unveröffentlichte Manuskript der Hamburger Vorlesung zur Verfügung gestellt, auf das sich die folgenden Ausführungen beziehen.

<sup>529</sup> Dieser Aspekt wird in mehreren Arbeiten Bredekamps zur spanischen Romanik ausgeführt, vgl. Bredekamp 1989, 1998/90, 1992 und 1994.

<sup>530</sup> Bredekamp 1989, S.221.

<sup>531</sup> Ders. 1989/90, S.190.

<sup>532</sup> Ebda., S.190, 191 und S.190 "Wann das Tympanon erstmals für figürliche Plastik genutzt wurde, ist offen. Das Portal del Cordero an San Isidoro von León könnte das erste gewesen sein, aber Sicherheit ist hier nicht zu gewinnen."

<sup>533</sup> Bredekamp 1989/90, S.186.

<sup>534</sup> "(...) kategorial aber ist mit der Bedeckung des Bogenfelds über dem Portal eine letzte Schwelle überschritten." Bredekamp 1989/90, S.191.

<sup>535</sup> Rupprecht/ Hirmer 1984, S.22, 24.

<sup>536</sup> Es gibt m.W. bislang keine Arbeit, die dieser Frage nachgeht.

Nach der Durchsicht der erhaltenen Portale lassen sich verschiedene Lösungsmöglichkeiten, unterschiedliche Typen feststellen, die nicht unbedingt eine chronologische (Weiter-) Entwicklung repräsentieren, sondern z.T. eher einem Nebeneinander entsprechen (s. Anhang IV).<sup>537</sup>

Die reduzierteste skulpturale Gestaltung der Portale konzentriert sich auf das Tympanon. Das Seitenportal von **San Salvador, Leyre**, (Abb.619) und das Portal von **San Adrián de Vadoluengo**, seien stellvertretend für die einfachste Lösung der Portalgestaltung angeführt. Nicht das gesamte Bogenfeld ist ausgestaltet, sondern allein ein Zeichen, das Chrismon, ist in das Tympanon mehr eingeritzt als skulptiert.<sup>538</sup> Hinzu kommen zwei bis drei zumeist vegetabile Kapitelle im Gewände, in deren Blattwerk vereinzelt Tiere und Menschen sitzen. Die Archivolten sind als schlichte Rundstäbe gebildet.

Auf den Tympana der Kathedrale von **Jaca** (Abb.620), der Kirche **San Felices in Uncastillo** (Abb.624) und der kleinen Kirche von **Aguilar de Codés** (Abb.621) wird das einfache Zeichen (Chrismon) um figürliche Darstellungen, Tiere und Engel, erweitert. Auf den Kapitellen im Gewände sind hier mehrfigurige Szenen gearbeitet. Die Archivolten sind weiterhin schlicht belassen.

Neben dem um Beifiguren erweiterten Zeichen finden sich verschiedene mehrfigurige Tympanongestaltungen. So wird in den Bogenfeldern der beiden Portale von **San Miguel in Biota** die Epiphanie (Abb.388) und die Seelenwägung (Abb.652) als bewegte, mehrfigurige Szene dargestellt. Die Kapitelle bilden z.T. kleine narrative Zyklen oder sind als Gegensatzpaare inhaltlich aufeinander bezogen. An dem Südportal der **Santiagokirche von Agüero** (Abb.363) kommen sechs Konsolfiguren hinzu. Hier belegen bereits acht figürlich gestaltete Kapitelle das Gewände.<sup>539</sup>

Die **Puerta del Perdón** von San Isidoro in León (Abb.615) führt vor, wie die skulptural besiedelte Fläche durch seitlich eingelassene figürliche Reliefs erweitert wird. Hochformatige Reliefs, die die Apostel Petrus und Paulus zeigen, sind seitlich der auch hier als einfache Rundstäbe gebildeten Archivolten in die Wand eingelassen. Die Reliefs sind quasi aus dem Rahmen getreten und beanspruchen so die erhöhte Aufmerksamkeit. An dem zweiten Portal San Isidoros, der **Puerta del Cordero**, sind zu den beiden Seitenreliefs, auf denen der hl. Isidor und der hl. Pelagius (Pelayo) dargestellt werden, mehrere Reliefs in den Zwickeln gekommen, die u.a. die Tierkreiszeichen darstellen (Abb.598). Die Tympanongestaltung - das Bogenfeld besteht aus vier Einzelplatten - ist mit zahlreichen Akteuren und mehreren nebeneinander dargestellten Szenen weit komplizierter gestaltet als die bislang genannten

<sup>537</sup> In den schematisierten Darstellungen der Portale wird versucht, die im folgenden ausgeführte Entwicklung optisch umzusetzen und zusammenzufassen. Schwarz markiert sind die skulptural belegten Teile des Portals bzw. der Fassade.

<sup>538</sup> Zu dem Christusmonogramm, dem Chrismon, vgl. Kap.VI.2., S.199.

<sup>539</sup> Es werden jeweils zwei bis drei Beispiele eines Portaltypus angegeben, denen sich in jedem Fall jedoch weitere hinzufügen ließen.

Beispiele. Die in León in den Zwickeln platzierten Reliefs sind an dem Portal von **San Martín, Artaiz** (Abb.640), als Metopen zwischen ebenfalls figürlich gearbeitete Konsolfiguren gewandert.<sup>540</sup> Kugeln, Zick-Zacklinien und einfachste Verzierungen belegen die Archivoltenrundstäbe.

Das stark mutilierte Portal der **Burgkirche von Loarre** (Abb.655) hatte offenbar eine Variante ausgebildet, bei der nicht einzelne kleine Reliefs über dem Archivoltenrundstab eingelassen wurden, sondern ein großer Relieffries. Der Relieffries, der vermutlich die Maiestas Domini, die vier Wesen des Tetramorph, zwei Engel und auf jeder Seite vier bis fünf Menschen mit Tüchern oder Wellenbändern zeigte, zieht sich auf ganzer Breite über das Bogenrund.<sup>541</sup>

Die Fassade von **Santa María del Camino** aus **Carrión de los Condes** (Palencia) zeigt ebenfalls einen erzählenden Fries, der hier jedoch nicht unmittelbar über dem Bogenrund ansetzt, sondern als oberer Abschluß des hochrechteckigen Portals konzipiert ist (Abb.614). Die Einzelfiguren betonen durch ihre Ausrichtung - sie reiten oder schreiten nach links - die Länge des Frieses. Als Erweiterung der skulpturalen Belegung der Fläche sind in Santa María del Camino auch die Archivolten figürlich gestaltet. 37 fein ausgearbeitete Einzelfiguren sind radial auf den Archivolten angeordnet. Vier Kapitelle im Gewände und Metopen zwischen neun Konsolfiguren sowie Reliefs an den begrenzenden Pfeilern vervollständigen das Ensemble. Das Portal hat kein Tympanon.<sup>542</sup>

In der **Santiagokirche** von **Carrión de los Condes** wurde ebenso auf das Tympanon verzichtet und die Bauplastik auf die Archivolten mit 22 radial postierten Figuren konzentriert.<sup>543</sup> Hinzukommen zwei Gewändekapitelle und eine mit einem Engel ausgestaltete Säule. Oberhalb der Archivolten bilden zwölf unter Arkaden stehende große Apostelfiguren und die zentrale Figur der Maiestas Domini einen Fries.<sup>544</sup>

Die **Archivolten** eignen sich hervorragend als Träger von Skulptur und die Steinmetze scheinen besonders im Archivoltenbereich Beweise ihrer Phantasie und ihres Könnens gegeben zu haben. Die Einzelfiguren werden zumeist, wie in **Carrión** gesehen, radial angeordnet. In Sangüesa - innerhalb spanischer Kirchen eine Ausnahme - sind sie dagegen longitudinal platziert. An den Fassaden von San Esteban in **Sos del Rey Católico**, von San

<sup>540</sup> Eventuell waren die Zwickelreliefs der Puerta del Cordero aus León ursprünglich genau so als Metopen zwischen Konsolsteine gesetzt (so Bredekamp 1989/90, S.181). Zu San Martín, Artaiz, vgl. Kap.VI.2., S.207.

<sup>541</sup> Vgl. Kap.VI.2., S.211.

<sup>542</sup> Es gibt mehrere Portale, die kein Tympanon haben und bei denen sich die skulpturale Ausgestaltung auf die Archivolten konzentriert (z.B. Uncastillo, Santa María; in Frankreich v.a. im Poitou und in der Saintonge).

<sup>543</sup> Die Kirchen der sogenannten Burgosgruppe (Moradillo de Sedano u.a.) zeigen ebenfalls kunstvoll mit radial angebrachten Einzelfiguren ausgestaltete Archivolten, z.T. figürliche Gewändekapitelle und großartige Tympanonkonstruktionen. Der Rest der Wand ist jedoch nicht mit Skulpturen belegt. Die Bauplastik beschränkt sich auf Tympanon, Archivolten und Kapitelle. Vgl. Kap.II.7., Anm.160.

<sup>544</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Carrioner Fries im vorherigen Kapitel.

Miguel in **Estella** und San Salvador in **Ejea** de los Caballeros (Nordportal) sind sie zu mehrfigurigen Szenen erweitert. Die Portale von Santa María (Abb.446)<sup>545</sup> und San Miguel, Uncastillo (Abb.507), sowie das Portal der Ermita in Echano (Abb.511) führen eine besondere Variante vor. Hier wird der Rundstab als Tisch genutzt, hinter dem die Figuren sitzen.<sup>546</sup> In San Pantaleón de Losa sind die Archivoltenfiguren hinter dem Rundstab "gefangen", aus dem nur ihre Gesichter und Füße hervorschauen (Abb.530). Auf ein Tympanon wurde bei diesen Portalen verzichtet, so daß die ganze Aufmerksamkeit auf den Archivolten liegt.<sup>547</sup>

Neben diesen Beispielen einer stückweisen Belegung der zur Verfügung stehenden Fläche mit Skulptur stehen die Portale, bei denen die gesamte Fläche und alle Portalteile mit Skulpturen teppichartig überzogen sind. Die Ausgestaltung der Fläche mit Skulptur erhält hier eine ganz neue Qualität.

Zu dieser Gruppe zählen die Portale von Santa María, **Sangüesa** (Abb.21), San Miguel, **Estella** (Abb.634) und San Esteban in **Sos del Rey Católico** (Abb.302) sowie das Westportal der Klosterkirche von **Leyre** (Abb.653). Die Portale von Sangüesa und Leyre bilden ein Hochrechteck,<sup>548</sup> die von Estella und Sos sind dagegen längs gerichtet. Das Tympanon, drei bis fünf Archivolten sowie die Gewändekapitelle sind bei diesen Portalen figürlich gestaltet. In Sos und Sangüesa kommen im Gewände Skulpturen an den Säulen hinzu, in Sos werden zwischen diesen Gewändefiguren sogar noch mehrere kleine Skulpturen übereinander hinzugefügt (Schaubild 7). In allen vier Portalen wurden zudem mehrere Skulpturen spolienhaft in die Zwickel eingelassen bzw. in Estella zu kleinen Tympana neben den Archivolten ergänzt. Das Portal aus Estella zeigt außerdem vier große Reliefs rechts und links des Gewändes (Schaubild 9).

Alle diese Portale gehen in Teilbereichen auf eine Änderung bzw. eine Erweiterung des konzipierten Ursprungsportals zurück. Skulpturen aus anderen Zusammenhängen wurden - einem gewissen Ordnungs- und Gliederungsprinzip folgend - eingefügt. Das wohl bekannteste Beispiel einer zum großen Teil aus Skulpturen unterschiedlicher Herkunft zusammengestellten Fassade ist die **Puerta de las Platerías** der Kathedrale von Santiago de Compostela, bei der sogar die beiden Tympana aus verschiedenen Versatzstücken gebildet sind.<sup>549</sup>

<sup>545</sup> In Santa María, Uncastillo, kommen die aus León bekannten hochformatigen Reliefs hinzu, die hier nicht seitlich, sondern über dem Archivoltenbogen in die Wand eingelassen wurden (Abb.444).

<sup>546</sup> Ähnlich auch am nördlichen Portal des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela (Abb.528) und der Kathedrale von Toro (Abb.529).

<sup>547</sup> Einen gesonderten Typus islamischer Prägung bilden die Portale der Kirchen von Cirauquí (Durlat 1962 Hispania, Abb.125), der Santiagokirche in Puente la Reina, Santa María in Zamora (Palol/ Hirmer 1991, Abb.179) und San Pedro de la Rúa in Estella aus. Sie haben kein Tympanon und zeichnen sich durch überwiegend ornamental gestaltete Vielpaßbögen, sogenannte arcos lobulados aus.

<sup>548</sup> Sowohl in der hochrechteckigen Form als auch in der Belegung der Zwickel mit Einzelreliefs sowie dem Trumeaufeiler kommt das Westportal der Klosterkirche von Leyre dem Sangüesener Südportal - so wie es rekonstruiert werden kann (Kap.III.1) - am nächsten.

<sup>549</sup> Durlat 1990, Abb.349. Das Portal der Klosterkirche von Ripoll (Katalonien) ist ebenfalls auf der gesamten Breite mit Skulpturen belegt, zeigt jedoch eine ganz andere Auffassung der Flächenorganisation (Durlat 1962 Hispania, Abb.62; vgl. Kap.II.2.3.c.). Die Reliefs sind hier in horizontal



Die Entwicklung der Belegung der Fassade mit Skulptur und deren Organisation gipfelt in dem **Pórtico de la Gloria** der Kathedrale von Santiago de Compostela. Der Pórtico stellt die umfangreichste und kongruenteste Portalanlage über eine gewaltige Breite und drei Eingänge dar. Nicht nur die gesamte Fläche der Eingangswand ist belegt, sondern die Skulpturen greifen auf die gegenüberliegende Seite über (Schaubild 8).<sup>550</sup>

Der Pórtico de la Gloria ist nicht nur die umfangreichste skulptural gestaltete Skulpturenwand, sondern vermutlich auch die komplexeste. Im Unterschied zu den durch einen mehr oder weniger zufällig vorhandenen Skulpturenbestand geprägten Fassaden - wie derjenigen von Leyre, Sangüesa und der Puerta de las Platerías -, folgt der Pórtico konsequent einem Konzept. Die Westportalanlage der Kathedrale von Santiago de Compostela ist der Höhepunkt dieser formalen Entwicklung. Auch in ikonographischer Hinsicht ist der Pórtico als Kulmination einer Entwicklung anzusehen. In der Portalanlage Santiagos gipfelt die Darstellung der an den Fassaden thematisierten Inhalte, wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird (Kap.VI.3).

---

verlaufenden Friesen angeordnet. Hinzu kommen Figuren an den Innenwänden des eigentlichen Eingangs.

<sup>550</sup> Vgl. Kap.II.2.3.a.

#### IV. DATIERUNGSVORSCHLÄGE, VERSUCH EINER RELATIVEN CHRONOLOGIE

Bauplastik aus fünf Jahrzehnten in einer Kirche vereint

Nach dem stilistischen Vergleich der Bauplastik Sangüesas mit Skulpturenkomplexen, die z.T. durch Weihedokumente oder Inschriften fest zu datieren sind, lassen sich sowohl die Kapitelle im Innern als auch die Skulpturen des Portals genauer datieren. Für die Bauplastik Santa Marías ergibt sich folgende Chronologie.

Der älteste Teil Santa Marías umfaßt den **Apsidenbereich** mit den Mittel- sowie Seitenapsiden, dem anschließenden Pfeilerpaar sowie der nördlichen Außenwand auf der Länge des ersten Jochs.<sup>551</sup> Anhaltspunkt für die Datierung dieses Bauteils ist das Schenkungsdokument von Alfonso el Batallador aus dem Jahr 1131, in dem der König seine Palastkirche dem Johanniterorden übergibt.<sup>552</sup> Damit sind die Apsiden Santa Marías, Sangüesa, auf **vor 1131** zu datieren. Sie entstanden vermutlich um 1110 oder in den 20er Jahren des 12.Jhs.<sup>553</sup> Stilistische und motivische Bezüge, sowohl der Bauplastik in dem genannten Bereich (Stilgruppe E) als auch Parallelen in der Architektur, zu der Kathedrale von Jaca, den Kirchen von León, Frómista, Loarre und Toulouse (vgl. Kap.II.6), die auf das letzte Drittel des 11.Jhs. zu datieren sind, bestätigen diese frühe Datierung der Bauplastik im Apsidenbereich.<sup>554</sup>

In den Apsiden befinden sich neben den Kapitellen dieser frühen Phase (Stilgruppe E) einige Skulpturen, die in Abhängigkeit zur Werkgruppe aus Uncastillo (Santa María) entstanden sind (Stilgruppe D). Dazu zählen u.a. die aufgrund ihrer ausdrucksstarken Formensprache besonders einprägsamen Kapitelle, die die Enthauptung des Johannes und den Tanz der Salome (IAe, Abb.428-431), die Avaritia (IAc, Abb.424) sowie die Flucht nach Ägypten (Iah, Abb.435-437) darstellen. Zur großen Werkgruppe um Uncastillo zählt u.a. die auf um 1156 fest

<sup>551</sup> Die Teile aus dieser Bauphase sind im Grundriß 2 schwarz markiert.

<sup>552</sup> "(...) Similiter dono ibi ecclesiam Beate Marie que est intrus in meo corral que est in capite de illo Burgo Novo de Sangossa." (vgl. Kap.I.1.4.).

<sup>553</sup> Dieser Teil der Kirche entspricht der ehemaligen Palastkirche Alfonsos, die zur Gemeinde- und Pilgerkirche wurde.

<sup>554</sup> Die Argumente für die Datierung der einzelnen Komplexe werden im Kap.II.6 wiedergegeben. In der Literatur herrscht weitgehend Einigkeit über die frühe Datierung des Apsidenbereichs mit den dort gearbeiteten Kapitellen. Ebenso wird von den meisten Autoren die These der stilistischen Abhängigkeit von der Jaqueser Bauplastik vertreten. Die anderen Bezugsobjekte (León, Frómista etc.) werden zumeist jedoch nicht erwähnt. Eine Ausnahme bildet Iches (1971), die keine Ähnlichkeit zu den Jaqueser Skulpturen sehen zu können glaubt, aber dennoch die in dem Dokument vorgegebene frühe Datierung für den Apsidenbereich übernimmt. Auch Milton Weber (1959, S.142) spricht sich für eine frühe Datierung um 1132 aus. Milton Webers Zusammenstellung der ihrer Meinung nach zu dieser Zeitphase gehörenden Kapitelle überzeugt jedoch wegen der stilistischen Heterogenität nicht. Die Autorin faßt Kapitelle der Stilgruppen A, D und E, ungeachtet der eindeutig differierenden Stilausprägungen, zusammen. Sie kennt offensichtlich das Bezugssystem der Skulpturen San Martíns aus Unx sowie Santa Marías aus Uncastillo nicht, die eine gesonderte Zuschreibung bestimmter Kapitelle notwendig machen. Ebenfalls unverständlich ist die späte Datierung von Biurrun y Sótíl (1936, S.392ff.). Der Autor geht - entgegen allen Anzeichen verschiedener Stillagen innerhalb der Bauplastik und ungeachtet der Hinweise in der Architektur - von einem in einem Durchgang Anfang des 13.Jhs. errichteten Bau aus. Auch das Portal sei in einem Bauvorgang Anfang des 13.Jhs. entstanden.

datierte Bauplastik der Kirche San Martín in San Martín de Unx (vgl. Kap.II.5.). Entsprechend können die Sangüesaner Skulpturen der Stilgruppe D auf um 1156 datiert werden.<sup>555</sup>

Die zahlenmäßig größte Skulpturengruppe, die sowohl Kapitelle im Innern (z.B. IL18b Ritt der Könige, Abb.45) als auch den größten Teil der Portalplastik umfaßt, als Stilgruppe A benannt, stammt von der Hand des Meisters der Sarkophagreliefs aus Nájera. Er kann mit dem namentlich bekannten Hauptmeister Sangüesas, Leodegarius, gleichgesetzt werden (vgl. Kap.II.1.1.b). Der Sarkophag der Doña Blanca von Nájera ist aufgrund der Sterbedaten der Königin sowie des Auftraggebers, des Königs, auf 1156/ 1158 zu datieren.<sup>556</sup> Die in demselben Stil gearbeitete Skulpturengruppe aus Sangüesa (**Stilgruppe A**) ist entsprechend auf **um 1156/ 1158** anzusetzen.<sup>557</sup>

Innerhalb der Skulpturen Sangüesas, die der Stilgruppe um den "Meister von San Juan de la Peña" zugeschrieben werden (Stilgruppe C, Kap.II.4), muß zwischen den Kapitellen im Langhaus (z.B. IL13, Abb.393) und den Flachreliefs des Portals unterschieden werden (Oberes Apostolado, Zwickelreliefs). Die Vergleichskomplexe des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña, v.a. die Bauplastik der Santiagokirche in Agüero und die Kreuzgangkapitelle des Klosters San Juan de la Peña geben - der Datierung Crozets folgend (vgl. Kap.II.4, Anm.2) - die Zeitspanne von 1145 bis 1175 vor. Im Zusammenhang mit den Kapitellen der anderen Stilgruppen im Innern Santa Marías (A, D, E), die auf vor 1131 bis um 1156/58 zu datieren sind, liegt die Datierung der Kapitelle der Stilgruppe C in die 40er/ 50er Jahre nahe. Die Portalreliefs sind dagegen später entstanden (s.u.).

Somit befinden sich in der Apsis und im Langhaus Santa Marías Skulpturen der ersten Phase (Stilgruppe E, vor 1131) neben Kapitellen, die in den 40er und 50er Jahren gearbeitet wurden (Stilgruppe A, 1156/58; Stilgruppe C, 1140/50er; Stilgruppe D, um 1156).

Die Datierung der Gewändefiguren Santa Marías (Stilgruppe B) läßt sich durch drei Anhaltspunkte präzisieren. Die Säulenfiguren aus der Apsis der Kirche San Martín, Uncastillo, bieten die engste Stilparallele zu den Apostelfiguren vom Gewände Sangüesas, die so weit geht, daß die Säulenfiguren als direkte Kopie der Sangüesaner Gewändefiguren anzusprechen sind. Sie sind somit nach den Sangüesaner Marien und Apostel entstanden. Da die Apostel aus San Martín, Uncastillo, durch eine Inschrift und ein Weihedokument auf das Jahr 1179 zu datieren sind,<sup>558</sup> wurden die Sangüesaner Gewändefiguren vor 1179 gearbeitet. Der zweite Bezugspunkt für die Datierung der Gewändefiguren Sangüesas sind die vier erhaltenen Skulpturen des Grabmals von Saint-Lazare in Autun. Sie sind zwischen 1170 und 1189

<sup>555</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.11.

<sup>556</sup> Vgl. Kap.II.1.1.b.

<sup>557</sup> Als Bezugskomplex für die Sarkophagplastik von Nájera stellte sich (Kap.II.3) die Bauplastik der Kathedrale, Saint-Lazare, Autun, heraus. Sie ist auf 1125-1135 zu datieren und somit als stilgebender Komplex für die Najareser Reliefs denkbar.

<sup>558</sup> Vgl. Kap.II.2.2.a.

entstanden.<sup>559</sup> Den dritten Anhaltspunkt bilden auch für diese Stilgruppe die Sarkophagreliefs von Nájera (1156-1158). Der im Sarkophag formulierte Stil bestimmte nicht nur die Gewändefiguren (Stilgruppe B), sondern auch die Skulpturen der Stilgruppe A (vgl. Kap.II.3).

Somit ergibt sich für die Sangüesaner Marien und Apostel am Gewände eine mögliche Entstehungszeit **nach 1156/58 (Nájera) und vor 1179** (San Martín, Uncastillo, und Grab des hl.Lazarus, Autun).<sup>560</sup> Die in der Analyse aufgezeigten Stilparallelen zu den Gewändefiguren des Chartreser Königsportals (1145-1155) sowie zu der Gewändefigur aus Avallon (1160) legen eine Datierung in das vorletzte Jahrzehnt dieser Zeitspanne nahe, um 1160-1170.<sup>561</sup>

Das Portal Santa Marías läßt sich entsprechend durch die gesicherten Datierungen der Vergleichsbeispiele in folgende "Zeitschichten" zerlegen (Anhang V).<sup>562</sup> Der Hauptteil des Portals bis zu den abschließenden Zwickelreliefs (Stilgruppe A und B im Schaubild rot und orange markiert) entstand nach 1156. Die Gewändefiguren sind auf um 1160/70 zu datieren. Das Obere Apostolado sowie der obere Abschluß der Zwickel (Stilgruppe C blau markiert) ist etwa ein Jahrzehnt später, 1170/80, anzusetzen. Der sogenannte Meister von San Juan de la Peña war also vermutlich zweimal in Sangüesa. In den 40er/ 50er Jahren fertigte er die Kapitelle für das Langhaus an und ca. 20 Jahre später arbeitete er - oder sein Nachfolger - die Portalreliefs. Mit dem oberen Abschluß könnte auch die Änderung des Gewändes (Verschiebung der Trumeaufigur ins linke Gewände, Hinzufügung der sechsten Gewändefigur rechts)<sup>563</sup> erfolgt sein. Die Zusammenstellung des Portals erfolgte also vermutlich um 1170/80.<sup>564</sup>

<sup>559</sup> Vgl. Kap.II.2.1.d.

<sup>560</sup> Leodegarius bzw. seine Werkstatt hat entsprechend zuerst den Sarkophag von Nájera, dann die Skulpturen der Stilgruppen A und B in Sangüesa (unterer und mittlerer Portalteil, einige Langhauskapitelle) und zuletzt die Apsidenskulpturen in San Martín, Uncastillo, geschaffen.

<sup>561</sup> Uranga/ Iñiguez und Melero Moneo (1992) kommen ebenso auf dieselbe Entstehungszeit der Gewändefiguren zwischen 1160 und 1180 (Uranga/ Iñiguez: 1160-1180; Melero Moneo: 1170er). Alle vor 1963/64 veröffentlichten Arbeiten kannten die erst 1964 durch de Egry bekannt gewordenen Säulenfiguren von San Martín, Uncastillo, noch nicht, die durch die Inschrift von 1179 einen entscheidenden Datierungshinweis geben. Und so datiert Milton Weber (1959, S.144) die Gewändefiguren Santa Marías drei Jahrzehnte später auf um 1200. Beachtlicherweise kommt Porter - ohne die Sarkophagreliefs von Nájera oder die Säulenfiguren Uncastillos zu kennen - allein anhand der Schenkungsurkunde (1131) und der Bezüge zu Chartres und Burgund als Entstehungszeit der Sangüesaner Gewändefiguren auf die Zeitspanne nach 1132 und vor 1170.

<sup>562</sup> Die Zeitschichten - den Stilgruppen entsprechend - sind im Schaubild farbig markiert.

<sup>563</sup> Vgl. Kap.III.1.

<sup>564</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.23). Patton (1994 Peña, S.172) und Melero Moneo (1992, S.18) datieren die Skulpturen des Oberen Apostolados und damit den oberen Abschluß des Portals später. Patton geht davon aus, daß die Skulpturen nach 1170, vermutlich zwischen 1180 und 1200 gearbeitet worden seien. Melero Moneo unterscheidet zwischen den Reliefs des Oberen Apostolados, die sie ohne Angabe von Gründen auf Anfang des 13.Jhs. datiert, und den Zwickelreliefs, die laut Melero Moneo weder von Leodegarius noch von dem "Meister von San Juan de la Peña" stammen, auf die ersten Jahre des 13.Jhs. Welche Skulpturen die Autorin damit meint, ist nicht ersichtlich.

## V. "LEODEGARIUS ME FECIT" - KÜNSTLERINSCHRIFTEN IM 12.JH.

"MARIA MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT". So ist auf dem Buch der zentralen Figur im linken Gewände (GF2) zu lesen, die damit als Mutter Christi benannt werden kann (Abb.236, 237). Die Inschrift sagt außerdem aus, wer die Skulptur geschaffen hat. Ein gewisser Leodegarius hat sich hier an zentraler Stelle verewigt.<sup>565</sup>

Künstlerinschriften wie die des Leodegarius sind im 12.Jh. keine Seltenheit. Dietl spricht sogar von dem "Massenphänomen früh- und hochmittelalterlicher Künstlerinschriften".<sup>566</sup> Bereits für das 11.Jh. sind Künstlerinschriften nachzuweisen.<sup>567</sup> Diese Feststellung erstaunt zunächst, da sie so gar nicht der seit der Romantik herrschenden Vorstellung von dem mittelalterlichen Künstler entspricht, der nicht faßbaren, anonymen Gestalt, der ganz ohne Künstlerstolz sein Werk als Votivgabe an Gott betrachtet und in demütiger und gottgefälliger Anonymität geschaffen habe.<sup>568</sup> "Erst in der Neuzeit stelle der Künstler sein Individuum über die dienende und nur im Kollektiv sich erfüllende Funktion des Werkes."<sup>569</sup> Bis heute hat sich diese Auffassung von der mittelalterlichen Künstlerpersönlichkeit gehalten, und bis heute sitzt die Vorstellung, der Künstler sei erst mit der Renaissance aus der Anonymität herausgetreten und habe sich selbstbewußt als Individuum dargestellt offenbar noch fest in den Köpfen.<sup>570</sup> Die enorme Zahl an erhaltenen Künstlersignaturen in ganz Europa ist der beste Beweis gegen diese Einschätzung. In Italien, wo die reiche epigraphische Tradition der Antike nie abgerissen ist, finden sich vermutlich die meisten Künstlerinschriften. Dietl hat für einen Zeitraum bis 1350 den Nachweis von über 800, bislang zumeist unbekannten Signaturen von Künstlern Italiens erbracht.<sup>571</sup> Um einen Eindruck von der Vielzahl der auch in Spanien erhaltenen

<sup>565</sup> In der gesamten Bauplastik Sangüesas finden sich Inschriften nur an den drei Figuren des linken Gewändes (GF1-GF3), an einem Gewändekapitell (GK5) und am Türsturz. Sie haben hier die Funktion, die Dargestellten bzw. die illustrierte Szene zu benennen, die ohne den Namenszug nicht eindeutig zu identifizieren wären. Im Fall des Gewändekapitells dient die Inschrift dazu, die allein aufgrund der Darstellung eventuell mißverständliche Szene eindeutig zu benennen, vgl. Katalog I, GK5 und Kap.VI.1.

<sup>566</sup> Dietl 1994, S.183.

<sup>567</sup> In den letzten Jahren sind mehrere Arbeiten zu dem Phänomen der Künstlersignatur veröffentlicht worden, die versuchen, das kräftige, historisch gewachsene Vorurteil zu revidieren, daß es keine Künstlersignaturen und damit keine Zeugnisse der individuellen Künstlerpersönlichkeit und eines darin ausgedrückten Künstlerstolzes gäbe. Claussen eröffnete in den 70er Jahren in mehreren Aufsätzen die Wiederentdeckung der Künstlerinschriften durch eine stärker sozialgeschichtlich interessierte Kunstgeschichte. Vgl. zu diesem Thema die grundlegende Zusammenstellung der Künstlersignaturen Frankreichs von Lefevre-Pontalis 1911; außerdem Ploss 1958; Egbert 1967; Claussen 1981; Keller 1981; Jahn 1982; Claussen 1985; Castelnovo 1987; Dietl 1987; Claussen 1993/94; Dietl 1994; Bredekamp 1994; Eberlein 1995. Claussen 1985, Dietl 1994 und Melero Moneo 1994 geben weiterführende Literatur an. Vgl. zu dem mit dem Thema der Künstlerinschrift zusammenhängenden Aspekt der Individualität im Mittelalter: Klotz 1976; Preuss 1991 FAZ; Lotter 1994 FAZ; Bredekamp 1994 FAZ.

<sup>568</sup> Vgl. Keller 1981, S.191.

<sup>569</sup> Claussen 1985, S.263.

<sup>570</sup> Vgl. Preuss 1991 FAZ, S.N4: "Nach wie vor huldigt man einem klassizistischen Geschichtsbild, demzufolge erst die Renaissance den Urschrei des Ich ermöglichte, um damit über ein gesichtsloses Mittelalter zu triumphieren."

<sup>571</sup> Dietl 1994. Vgl. Claussen 1985, S.274 und ders. 1994, S.681, Anm.28: "Ein Katalog mit einer großen Zahl von Bildhauersignaturen des 11. und 12.Jahrhunderts könnte vorgelegt werden." und Bredekamp 1994, S.269, Anm.28: "In der Summe erscheinen die Beispiele als Ausdrucksformen eines bemerkenswerten Stolzes und einer Art künstlerischen Verdienstglaubens."

Künstlersignaturen zu bekommen, seien einige Beispiele aufgeführt. Arnaldus (Arnau) Gatell signierte im Kreuzgang von Sant Cugat del Vallés (Katalonien), Fruchel zeichnete als Architekt der Kathedrale von Avila verantwortlich und der Elfenbeinschnitzer Engelram ist von seiner Inschrift auf dem Schrein von San Millán de la Cogolla bekannt.<sup>572</sup> Meister Esteban wird als Baumeister der Kathedralen von Santiago de Compostela und Pamplona namentlich erwähnt. Wohl der berühmteste Bildhauer ist Maestro Mateo, der in der Kathedrale von Santiago de Compostela den Pórtico de la Gloria schuf.<sup>573</sup>

Der mittelalterliche Künstler - Steinmetz, Architekt, Goldschmied oder Miniaturmaler - tritt als Individuum auf und verewigt sich selbstbewußt an seinem Werk.<sup>574</sup> Und so ist bereits im 11.Jh. von einer Geisteshaltung zu sprechen, "die es dem Künstler lange vor der Renaissance erlaubte, eine Beachtung seiner Persönlichkeit zu fordern."<sup>575</sup>

Innerhalb der erhaltenen Inschriften sind verschiedene Typen zu unterscheiden. Einige Inschriften beschränken sich darauf, den Namen des Hauptmeisters zu nennen, andere loben sein Können, sprechen ihn mit dem Titel Magister an oder fügen Berufs- und Standesbezeichnungen hinzu.<sup>576</sup>

<sup>572</sup> Vgl. die lexikalisch zusammengetragenen Kurzinformationen zu den einzelnen Meistern bei Durliat 1983, S.586-590 sowie zu den Elfenbeinarbeiten Kat. Ausst. New York 1993, S.260-266.

<sup>573</sup> Vgl. Kap.II.2.3.a. Außerdem sind namentlich durch Inschriften bekannt Juan de Piasca in Rebolledo de la Torre (Burgos), Meister Miguel in Revilla de Santullán (Palencia), Martín de Logroño in Estella (Palacio de los Duques de Granada), Meister Pedro in der Catedral Vieja von Salamanca, Pedro de Ega in Soto de Bureba (Burgos) und Pedro Deustamben in San Isidoro von León. Zu den bekannten Beispielen von Künstlerinschriften in Frankreich zählen Gislebertus, der in der Kathedrale von Autun seine Namensinschrift hinterließ und Martin, der das Grab des hl. Lazarus aus Autun signierte (Kap.II.2.1.). Bernardus Gelduinus (Guiduin) schuf den Altar in Saint-Sernin, Toulouse, und Gilabertus, hinterließ auf den Reliefplatten derselben Kirche die Inschrift "Vir non invcertus me celavit". Bruno firmierte in Saint-Gilles-du-Gard (Bruno me fecit, vgl. Hamann 1955 Saint-Gilles, S.131, Abb.167) und Gofridus hinterließ seinen Namen in Chauvigny. Umberto Name ist aus Saint-Benoît-sur-Loire bekannt (vgl. Vergnolle 1985, S.114-121; Sauerländer 1992, S.20). In Italien signierten Wiligelmo in Modena (vgl. Bredekamp 1994 S.269), Antelami in Parma, Guglielmo in Pisa, Lanfranc in Modena sowie Biduinus und Guilielmus in Pisa, vgl. Bredekamp 1994, und Torri 1995.

<sup>574</sup> Vgl. Bredekamp (1989/90, S.278), der die Inschrift des Gislebertus aus Autun in diesem Sinne deutet: "Wie fragwürdig die Begriffe vom autonom sich verstehenden, gottgleich sich gebenden Renaissancekünstler sind, zeigt jene Inschrift zu Füßen Christi, die der Bildhauer anbringen ließ: GISLEBERTUS HOC FECIT, GISLEBERT HAT DIES GEMACHT. (...) Als Schöpfer eines Himmelsherrschers aber klingt damit bereits jenes unerhörte Selbstbewußtsein des Künstlers an, das im 15.Jahrhundert, bei Alberti, den Begriff des "secundus deus", des Menschen als "zweitem Gott" kreieren wird. Wie bei Wiligelmo in Modena ist auch für Gislebertus in Autun Bescheidenheit nicht etwa eine hervorstechende Tugend." Eine besondere Form der "Signatur" ist die Künstlerinschrift, die mit einer Selbstdarstellung des Künstlers kombiniert ist. Melero Moneo (1994) stellt die erhaltenen Darstellungen des Bildhauers in der romanischen Bauplastik Spaniens zusammen und untersucht, inwieweit sie etwas über die Einstellung des Bildhauers zu seinem Werk und zu seinem Berufsstand aussagen. Die Selbstdarstellungen des Bildhauers haben nach Melero Moneo eine ähnliche Bedeutung wie die Signaturen. Auch sie zeugen von dem Selbstbewußtsein des Künstlers und von seinem Stolz auf das vollendete Werk. Darüber hinaus sei die Selbstdarstellung als Zeichen der Individualisierung zu verstehen und als Möglichkeit, der privilegierten Stellung des Bildhauers innerhalb der Werkstatt Ausdruck zu verleihen.

<sup>575</sup> Zarnecki/ Grivot 1962, S.13. Vgl. Durliat 1982, S.586: "A partir du moment où l'on renonce au mythe de l'anonymat de la création romane pour observer objectivement les conditions de la production artistique, on constate que celle-ci fut extrêmement 'personnalisée'."

<sup>576</sup> Zu den verschiedenen Typen der Künstlerinschrift vgl. Dietl 1994. Als Meister angesprochen wird z.B. Mateo, der die Westportalanlage der Kathedrale von Santiago de Compostela schuf (vgl. Palol/ Hirner

In Sangüesa ist die Standardform mittelalterlicher Künstlerinschriften gewählt: LEODEGARIUS ME FECIT.<sup>577</sup> In dieser häufig anzutreffenden Formulierung nennt das Werk selbst seinen Meister. Der Skulptur wird eine Stimme gegeben, sie wird auf diese Weise personifiziert und als belebte Form empfunden. Dies ist die häufigste und auch die einfachste Art und im Vergleich zu aktiven Inschriften, die auf vielfältige Weise das Können des Künstlers loben, die bescheidendste Variante.<sup>578</sup>

Entscheidend ist nicht nur der Inhalt der Inschrift, sondern auch deren Anbringungsort mit dem eine zusätzliche Aussage verbunden sein kann. Nicht zufällig signiert Leodegarius auf dem Buch der Muttergottes. Zum einen drückt der Meister sein Selbstbewußtsein aus, wenn er seinen Namen an der zentralen Stelle, an der wichtigsten unter den Gewändefiguren anbringt, zum anderen - und dies ist von größerer Bedeutung - ist in der bewußten Inschriftenpositionierung an diesem Ort in bezug auf das im Tympanon thematisierte Jüngste Gericht die Suche des Leodegarius nach der Fürbitte der Gottesmutter zu sehen, die am Jüngsten Tag für die Seele des Bildhauers beten soll.<sup>579</sup> Leodegarius befindet sich - in Form seines Namenszuges - ganz in der Nähe seiner Fürbitterin und, wenn auch etwas tiefer, so doch zur Rechten Christi und nicht auf der Seite der Hölle.<sup>580</sup> So ist das Seelenheil dem Leodegarius durch sein Werk schon fast gewiß.

In einigen Arbeiten zur Bauplastik Santa Marías, Sangüesa, hat das Vorhandensein der Künstlerinschrift am Gewände offenbar einen Negativeffekt bei der Beschäftigung mit der Bauplastik dieser Kirche gehabt. Obwohl es für die Analyse keinen Unterschied macht, ob man von Leodegarius oder einem anonymen Meister spricht, dem man einen beliebigen Notnamen gibt, z.B. "Meister von Sangüesa" oder "Meister der Gewändefiguren", wirkt sich das Vorhandensein des Namens offenbar in manchen Fällen auf die Interpretation aus. Zwar wird durch die Inschrift keine Auskunft über Datierung, Herkunft oder weitere Werke des Meisters gegeben - bekannt ist lediglich der Name des vermutlich führenden Bildhauers -, dennoch verleitet die Kenntnis des Namens offensichtlich dazu, schneller und ohne die notwendige Analyse Aussagen über dessen Herkunft, Werdegang und Werkzuschreibungen zu machen.

---

1991, S.178). Eine Inschrift an der Neuwerks-Kirche in Goslar (nach 1186) gibt die Berufsbezeichnung des Meisters an, den sie zudem ausdrücklich lobt MIRI FACTA VIDE LAUDANDO VIRI LAPICIDAE, vgl. Claussen 1985, S.264). Auch Arnau Catell benennt auf einem Kapitell des Kreuzgangs von Sant Cugat (Katalonien) seinen Beruf: "sculptor". Vgl. Melero Moneo 1994, Anm.14.

<sup>577</sup> Vgl. Claussen 1985, S.265 und Dietl 1994, S.183: In Italien "operieren (...) 41,9%, außerhalb sogar 60,3% der Bildhauerinschriften mit der hoc opus fecit- oder der me fecit-Formel."

<sup>578</sup> Von der sogenannten aktiven Künstlerinschrift, die von dem Künstler ausgeht, ist die passive Form zu unterscheiden, in der der Künstler aus der Sicht der Auftraggeber gelobt wird, vgl. Claussen 1985, S.265.

<sup>579</sup> Vgl. Kap.VI.1. In einigen Beispielen ist die Signatur mit einer Fürbitte verbunden. So wird z.B. an der Bronzetür des Mainzer Doms der Leser als Fürbitter angesprochen und es heißt: "Berenger, der Künstler dieses Werkes bittet inständig, Leser, du mögest zu Gott für ihn beten", vgl. Claussen 1985, S.265. Ist die Signatur mit dem Selbstlob des Künstlers kombiniert, spricht daraus außerdem die Auffassung, daß der artifex sich nicht nur als Werkzeug des Auftraggebers sieht, sondern seine Arbeit als Eigenleistung wertet, die auch von außen so geschätzt wird, vgl. Claussen 1985, S.265-266.

<sup>580</sup> So auch Claussen 1994, S.681, Anm.28: "In das vor dem Leib geöffnete Buch der gekrönten Mittelfigur Maria hat der Bildhauer seine Signatur geschrieben, womit gleichzeitig eine Fürbitte unter der Darstellung des Gerichts auf der Seite der Seligen für den Schöpfer des Werkes sinn- und augenfällig wird."

Die Namenskenntnis wird irrtümlicherweise mit der nicht notwendig damit einhergehenden Werkkenntnis gleichgesetzt. Die durch die Inschrift erzeugte Pseudo-Kenntnis des Bildhauers bewirkt zuweilen, daß diesem Meister ohne eine genaue, das vorschnell gezogene Bild möglicherweise korrigierende Analyse, Skulpturen und Werkkomplexe zugeschrieben werden, die nur sehr wenig mit der zunächst einzigen gesicherten Skulptur, nämlich der Gewändefigur der Muttergottes aus Sangüesa, zu tun haben. Das Werk des Leodegarius wird (vor-)schnell und mit erstaunlicher Sicherheit beurteilt und seine Entwicklung aufgezeigt. So meint beispielsweise de Egry, die künstlerische Wanderschaft des Leodegarius nachzeichnen zu können. Leodegarius habe zuerst die Apostelfiguren aus San Martín in Uncastillo geschaffen, dann die Gewändefiguren aus Sos, sei nach Frankreich gereist, wo er die Skulpturen der Ile-de-France studiert habe, um nach Spanien zurückzukehren und die Gewändefiguren von Sangüesa anzufertigen.<sup>581</sup> Die Stilanalyse zeigt, daß dies so sicherlich nicht der Fall sein kann.<sup>582</sup> Gerade die Figuren aus Sos unterscheiden sich grundlegend von den Skulpturen aus San Martín und den Gewändefiguren aus Santa María, Sangüesa.

Die Bedeutung der Inschrift des Leodegarius liegt schließlich nicht in daraus geschlußfolgerten Vermutungen über Herkunft oder Werk des Steinmetzen, sondern in dem darin ausgedrückten Selbstbewußtsein des Künstlers, dem Auftreten eines Individuums und dem inhaltlichen Bezug auf das im Tympanon illustrierte Gericht.

---

<sup>581</sup> De Egry 1963. Wenig hilfreich, da nicht durch mehrere Beispiele belegbar sind auch die Versuche, Charakteristika für den Stil des Leodegarius herauszufinden. So meint Milton Weber (1959, S.148) beispielsweise in den breiten Schultern der Gewändefiguren ein Typicum des Meisters zu sehen. Gudiol/ Gaya (1948, *Ars Hispaniae*, Bd.5, S.156) weist auf den "typisch nervösen Charakter der Skulpturen" hin, die "überraschende Naivität in der Gewandbehandlung und die sehr persönliche Einfachheit in den Ornamenten". Die Beurteilung des Meisters fällt entsprechend unterschiedlich aus. Laut Uranga Galdiano (1951, S.31) ist Leodegarius unbestreitbar der wichtigste und beste Meister, der in Sangüesa gearbeitet hat. Lojendio (1978 *Zodiaque*, Bd.7, S.164) lobt den Künstler als einen Meister von hoher Qualität, der eine verfeinerte und exquisite Kunst hervorbringe. Chueca Goita (1965, S.226) nennt Leodegarius einen spontanen und stürmischen Künstler. Azcárate (1976, S.135) sieht in ihm den Künstler, der die Skulptur Navarras im 12.Jh. bestimmt. Für Yarza Luaces (1987, S.290) ist Leodegarius ebenfalls ein begabter Meister, der allerdings nicht so fähig war, wie es das komplizierte Werk in Sangüesa verlangt hätte. Gudiol/ Gaya (1948, *Ars Hispaniae*, Bd.5, S.156) dagegen halten Leodegarius für kein großes Genie. Obwohl sie ihn andererseits zu den drei wichtigsten Meistern in Navarra und Aragón im 12.Jh. zählen.

<sup>582</sup> Vgl. Kap.II.



## VI. IKONOGRAPHIE

### 1. Die endzeitliche Wiederkehr Christi zum Gericht

Das Jüngste Gericht als bestimmende Idee der Fassade Santa Marías, Sangüesa

Für die aus zwei Portalen zusammengesetzte Fassade Santa Marías<sup>583</sup> stellt sich die Frage, ob man von einem leitenden Gedanken, einer dem Ganzen zugrunde liegenden Idee sprechen kann (Abb.21). Es bleibt zu untersuchen, ob die einzelnen Motive in einem übergeordneten Sinnzusammenhang aufgenommen werden oder ob das Portal nur ein kompilierter Gegenstand ist.

**Das Tympanon** (Abb.22) bildet den optischen Mittelpunkt, den Kern der Fassade. Es thematisiert das große Gericht am Ende der Tage, an dem Christus als Weltenrichter (Judex) die Lebenden und die Toten richten wird (Mt 24,29-31; 25,31-33; Offb. 1,7; 20,11-15).<sup>584</sup>

Die riesige Gestalt Christi, durch Krone und Kreuznimbus als Herrscher ausgezeichnet, der zurückgekehrt ist, um zu richten, dominiert das Bogenrund und durchbricht die strenge Zoneneinteilung des Tympanons. Die Macht des Gottessohnes, der König und Richter zugleich ist, wird schon durch die enorme Größe der Christusfigur im Vergleich zu den anderen Figuren des Tympanons verdeutlicht. Eine Sitzgelegenheit, etwa ein der Stellung des Gottessohnes adäquater Thron - wie in Saint-Lazare in Autun (Abb.112, 657) oder in vielen Darstellungen der Maestas Domini zu sehen - ist nicht gegeben. Christi Füße ruhen auf einem flachen Podest. Ebenso wurde in Sangüesa auf eine Mandorla verzichtet, die den Herrscher auf einigen vergleichbaren Bildern, mit einem Sternenkranz verziert, umgibt (z.B. in Sainte-Foy, Conques, Abb.658).

Die Rechte Christi ist im Segensgestus erhoben, mit der linken Hand stützt der Gottessohn das Buch des Lebens (nicht erhalten) auf das linke Knie (Offb. 20,12); der Richter wird hier also nicht, wie etwa in Sainte-Foy in Conques, im Akt des Richtens mit der den Richterspruch des Annehmens und Abweisens illustrierenden Armhaltung - einen Arm nach unten weisend, den anderen nach oben erhoben - gezeigt.<sup>585</sup>

<sup>583</sup> Vgl. den in Kap.III.1. angestellten Rekonstruktionsversuch.

<sup>584</sup> Das Motiv des Jüngsten Gerichts geht auf verschiedene Berichte des Alten und Neuen Testaments zurück. Es gibt keinen kanonischen Typus des Weltgerichtsbildes. Als Bildkomposition brauchte es Jahrhunderte zu seiner Entstehung und fast jedes Gerichtsbild verkörpert eine Neuschöpfung. Dennoch können bestimmte Motive benannt werden, die ein Gerichtsbild ausmachen. Zu einem kompletten Weltgerichtsbild gehören ein so zahlreiches Personal und derart viele Einzelszenen, daß die meisten Tympana, die das Weltgericht illustrieren, sich mit Ausschnitten begnügen (vgl. Sauerländer 1966, S.270, Anm.46).

<sup>585</sup> Der Christus aus Sainte-Foy in Conques hebt gemäß dem "Venite Benedicti Patris Mei" (Mt 25, 34) den Arm, um die nahenden Seligen zu segnen. Die Linke streckt er verdammend nach unten aus (Mt 25, 41: "Discedite a me maledicti"). Zur Geste des Gottessohnes von Saint-Lazare in Autun, die Christus als Richter auszeichnet, vgl. Sauerländer 1966, S.268-269 und Bonne 1984.

Christus ist mit einem Mantelpallium bekleidet, unter dem er kein Untergewand trägt, so daß die nackte Brust zu sehen und der Blick auf die Seitenwunde freigegeben ist, die vermutlich ursprünglich aufgemalt war, wie aus anderen Beispielen bekannt.<sup>586</sup> Christus wird somit als der von den Toten Auferstandene charakterisiert.<sup>587</sup>

Dem zum Gericht wiederkehrenden Gottessohn sind in Sangüesa nicht - wie gemäß der apokalyptischen Vision auf vergleichbaren Darstellungen zu finden - die vier Wesen des Tetramorph beigegeben (u.a. Offb. 4, 6-9), sondern vier Engel. Sie sollen, vom Richter ausgesandt, durch den Schall der Posaunen die Toten erwecken (Mt 24,31).<sup>588</sup> Die Engel blasen in alle vier Himmelsrichtungen in einen imaginären Raum, denn die aus ihren Sarkophagen und Gräbern steigenden Toten werden - im Unterschied zu vergleichbaren Gerichtsportalen - in dem Tympanon Santa Mariás nicht illustriert.

In zwei Reihen dicht an dicht nebeneinander links von Christus stehend, sind fünfzehn Frauen und Männer (TYI; TYII) gruppiert (Abb.25, 26). Die Interpretation dieser Gruppe ist nicht eindeutig. Die Seite zu Christi Rechten ist üblicherweise den Auserwählten vorbehalten, die nach dem für sie positiv entschiedenen Gericht in das ewige Paradies eingehen. Die Männer und Frauen gleichen in Physiognomie und Kleidung den drei eindeutig als Auserwählte zu bezeichnenden Personen, die links von der Seelenwägung in der rechten unteren Tympanonecke plaziert sind (Abb.26). Auch sind sie - wie die Auserwählten auf Vergleichsbeispielen - nach rechts, auf Christus, ausgerichtet, auf den sie zugehen. Doch fehlt auf dem Sangüesaner Tympanon jeglicher Hinweis auf das Paradies, das z.B. in Conques und Autun durch eine verkürzt wiedergegebene Architektur angedeutet wird (Abb.657, 658). In den beiden französischen Beispielen werden den Auserwählten Heilige und Engel beigegeben, die die himmlische und paradiesische Sphäre verdeutlichen. All dies fehlt in Sangüesa. Gegen eine Interpretation der aufgereihten Männer und Frauen als Auserwählte sprechen außerdem ihre Gesten. Ängstlich klammern sie sich aneinander, suchen bei ihrem Gegenüber Schutz und können somit nicht die Seligen sein, die ihres Schicksals sicher sein dürfen und glücklich ins Himmlische Jerusalem schreiten.

Die in zwei Reihen übereinander angeordneten Menschen auf der linken Tympanonseite sind vielmehr als die Auferstandenen zu verstehen, die dem Posaunenklang der Engel folgend, bereits ihre Gräber verlassen, die Leichentücher abgelegt, ihre Kleidung angelegt haben und auf das Gericht nach rechts zugehen, das verkürzt in der Seelenwägung verdeutlicht wird. Die Gräber werden nicht dargestellt, sondern sind zu imaginieren. In dem Knienden der oberen

<sup>586</sup> Ebenfalls nur mit dem Pallium bekleidet und mit nackter Brust wird Christus auf dem Tympanon des Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela dargestellt, wo die Seitenwunde klar zu erkennen ist (Abb.332, vgl. Kap.VI.3, S.217).

<sup>587</sup> Vgl. Crozet 1969, S.51: "(...) conformément au thème du Jugement dernier, le Christ de Sangüesa découvre largement son torse nu fortement modelé."

<sup>588</sup> Die Position der vier Engel zu Seiten Christi, nach außen, von ihm abgewandt, ist von Darstellungen der Maiestas Domini herzuleiten, in denen die Engel in der gleichen Anordnung die Mandorla des Herrn tragen (z.B. in Saint-Lazare, Autun, Abb.112).

Reihe links außen, dem ein Begleiter hoch hilft, ist in diesem Zusammenhang eine Andeutung auf das Aus-dem-Grab-Steigen zu sehen. Die Darstellung der Auferstandenen, bekleidet und nicht nackt (wie z.B. in Conques und Beaulieu) ist ungewöhnlich, jedoch kein Gegenargument gegen die hier ausgeführte Interpretation. So sind auf dem Türsturz von Autun die aus den Gräbern Steigenden z.T. nackt, z.T. noch mit ihren Leichentüchern bedeckt und z.T. bereits wieder mit der Kleidung ihres Amtes angetan.<sup>589</sup>

Auch die acht nackten Menschen (TYIII), die in dem oberen Register auf der rechten Tympanonseite dargestellt werden, sind als Auferstandene zu verstehen, die hier jedoch einen Moment später, bereits kurz vor dem Gericht gezeigt werden (Abb.25). Sie werden nackt, der Kleidung und Insignien ihres irdischen Standes beraubt, geschlechtslos ohne Brüste oder Bart gezeigt und sind somit stellvertretend für die gesamte Menschheit zu verstehen.

Es werden auf dem Tympanon also drei verschiedene Zeitmomente illustriert, nachdem die Engel zur Auferstehung der Toten geblasen haben: Die bekleideten Auferstandenen erscheinen, kurz nachdem sie die Gräber verlassen haben, die nackten Auferstandenen befinden sich dagegen bereits unmittelbar vor dem Gericht (Abb.26). Ihre Taten werden darauf von dem hl. Michael gewogen.<sup>590</sup> Rechts neben der Seelenwägung wird sogleich der Ausgang des Gerichts vor Augen geführt. Die Verdammten bleiben nackt und sind den Höllenqualen ausgesetzt - rechts von der Seelenwägung exemplarisch an einem Paar vorgeführt -, die Auserwählten sind dagegen in einem dritten Zeitmoment wieder bekleidet und gehen dem Paradies (nicht dargestellt) entgegen.<sup>591</sup>

Das eigentliche Gericht ist in der Seelenwägung verdeutlicht, die der hl. Michael ausführt (Hiob 31,6).<sup>592</sup> Seine Person bildet die Trennlinie zwischen den drei Auserwählten, die für würdig befunden wurden, in das Paradies einzugehen und den Verdammten, die in der Hölle ewige Qualen erleiden müssen. Die Höllenqualen sind im Unterschied zu zeitgleichen Beispielen, die ausführlich die einzelnen Strafen beschreiben, auf zwei nackte Sünder, die von Schlangen attackiert werden, reduziert. Die Hölle selbst besteht aus zehn grausigen Dämonenköpfen mit Flammenhaaren, die übereinander geschichtet einen riesigen Dämonenkopf füllen.

Die für ein Gerichtsbild entscheidende Szene der Seelenwägung und die Hölle sind im Verhältnis zu dem Richter und den Reihen der Auferstandenen erstaunlich klein dargestellt und in die untere rechte Ecke geschoben. Diese ungewöhnliche Platzierung und der Maßstab fallen v.a. im Vergleich zu den Gerichtsbildern von Conques und Autun auf, auf dem die

<sup>589</sup> Vgl. Werckmeister 1982.

<sup>590</sup> So auch Crozet 1969, S.51: "Pourquoi a-t-on vu dans les huit figures nues qui se present à sa gauche une première file de damnés? J'y vois plutôt les morts ressuscités qui accourent, dans une attente frémissante, à l'appel qui leur vient de l'ange le plus proche."

<sup>591</sup> Vgl. Ginés Sabras 1988, S.11.

<sup>592</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Motiv der Seelenwägung im Katalog I, TYIV.

Seelenwägung in der Tympanonachse (Conques) oder riesig groß als dramatischer Kampf zur Linken Christi (Autun) illustriert wird.

Das Tympanon von Sangüesa gibt also als zentraler Punkt der Fassade das bestimmende Thema vor: das Weltgericht, zu dem Christus als Richter zurückgekehrt ist.

Es ergibt sich daraus die Frage, in welchem Verhältnis dazu die anderen Portalteile stehen; sollen sie diesen Gedanken erweitern oder entstammen sie einem anderen Themenbereich.

Im **Türsturz** werden dem Weltenrichter die zwölf Apostel beigelegt. Auch sie gehören als Stab des Richters und als traditionelles Beisitzerkollegium des Gerichts zum adventus. Sie sollen, wie es bei Mt 19,28 und Lk 22,30 heißt, auf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten.<sup>593</sup>

Die Gottesmutter mit dem Kind, die thematisch nicht ohne weiteres in das Gerichtsbild einzuordnen und in dem Kreis der Apostel in diesem Zusammenhang ungewöhnlich ist, fügt sich als wichtiger Bestandteil in das Gesamtprogramm der Fassade ein. Maria, als leibliche Mutter - hier mit der Krone in ihrer Funktion als Königin ausgewiesen - ist ein Zeichen dafür, daß Christus Mensch geworden ist. Durch ihre Anwesenheit wird das Mysterium der Menschwerdung des Gottessohnes angesprochen (erste Parusie) und damit ein Hinweis auf die kommende Erlösung gegeben.<sup>594</sup> Dieser Aspekt wird in dem Gewändekapitell links außen (GK1), das die Verkündigung an Maria zeigt, aufgegriffen (s.u.).

Fünf figürlich ausgestaltete **Archivolten** umgeben mit 86 Einzelfiguren Tympanon und Türsturz. Die zahlreichen Figuren böten die Möglichkeit eines Kommentars zu dem in den beiden Kernteilen des Portals - Tympanon und Türsturz - angesprochenen Themenkreis. Man sucht jedoch innerhalb der Archivolten vergeblich nach einem thematischen Schwerpunkt oder etwa nach einer von anderen Portalen bekannten Seitenverteilung in negativ belegte Darstellungen auf der Seite der Hölle zur Linken Christi und positiv gewertete Darstellungen zur Rechten Christi.<sup>595</sup>

Es finden sich innerhalb der Archivoltenfiguren negative wie positive Figuren. Betende Männer und Frauen, die dem irdischen und dem himmlischen Bereich zugeordnet werden können, belegen die Archivolten ebenso wie Mischwesen, Personifikationen der Ursünden, Luxuria und

<sup>593</sup> Die Apostel werden hier stehend und nicht, wie in den Evangelien erwähnt und in den meisten Darstellungen übernommen, thronend gezeigt.

<sup>594</sup> In Anlehnung an frühgotische Gerichtsbilder, die Maria und Johannes als Fürbittende an der Spitze des thronenden Apostelkollegiums darstellen, könnte man Maria hier zusätzlich in dieser Funktion sehen. Doch wird die Gottesmutter mit dem Kind, nicht im Orantengestus und, für die Fürbittende ungewöhnlich, gekrönt präsentiert. Wenig überzeugend ist eine Deutung der Gottesmutter und der thronenden Apostel als dem Bereich des Paradies zugehörig, dem sie in Conques und Autun zugeordnet sind. Die Figur des Kindes spricht dagegen. Außerdem fehlen alle zusätzlichen Hinweise auf das Paradies wie Engel, Auserwählte oder Teile der Architektur des Himmlischen Jerusalem.

<sup>595</sup> Eine derartige Seitenverteilung findet sich z.B. auf dem rechten Nebenportal des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela (Abb.335, vgl. Kap.li.2.3.a) und dem etwas späteren Westportal der Kathedrale von Tudela (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.320-330).

Avaritia, als dem negativen Bereich entstammende Figuren. Daneben sieht man Tiere und Handwerker, die nicht eindeutig eingeordnet werden können. Die positiven Figuren überwiegen zahlenmäßig, was aber durch die Größe und die auffällige Gestaltung der negativen Figuren ausgeglichen wird. In eindeutiger Beziehung zu dem im Tympanon thematisierten Weltgericht stehen allein vier Archivoltenfiguren, die die klassischen Laster darstellen, die in fast allen Weltgerichtsbildern an erster Stelle gegeißelt werden: Luxuria und Avaritia, Wollust und Geiz (AV10, AV76, AV79, AV84). Die Sünde der fleischlichen Lust wird in den Archivolten gleich dreimal illustriert und zusätzlich auf einem Zwickelrelief (LZ5) verbildlicht.<sup>596</sup>

Die **Gewändekapitelle** Santa Marías bilden keinen zusammenhängenden inhaltlichen Zyklus wie es von anderen Portalen bekannt ist. Allein die Verkündigungsszene auf dem Kapitell links außen und die Darbringung im Tempel rechts daneben (GK2, Abb.140, 141) sind beides Episoden aus der Kindheit Jesu, die in dieser Kürze jedoch nicht unbedingt thematisch in eine narrative Reihe zu stellen sind. Sie haben aber ebenso wie das dritte figürliche Kapitell (GK5, Abb.145-148), das Urteil Salomos, in Hinblick auf die Gesamtfassade eine klar abzulesende Funktion.

Im Zusammenhang mit dem Kernthema der Fassade, der zweiten Wiederkehr Christi (zweite Parusie) zum Jüngsten Gericht und dem Gericht selbst, ist die Darstellung der Verkündigung an Maria - wie die Skulptur der Muttergottes mit dem Kind im Türsturz - als Hinweis auf die Menschwerdung Christi (erste Parusie) zu verstehen (GK1, Abb.92). Der Augenblick der Zustimmung Mariens zu Gottes Ratschluß der Erlösung gilt als Augenblick der Inkarnation.

Und auch das folgende Kapitell, das die Darbringung des Kindes im Tempel zeigt, ist im Zusammenhang mit der Thematik der Fassade nicht als reine Illustration einer Episode aus der Kindheitsgeschichte Jesu zu sehen, sondern nimmt direkten Bezug auf den der gesamten Fassade zugrundeliegenden Gedanken (GK2, Abb.140, 141).

Der Altar steht im Zentrum der Komposition, eine innerhalb der Bauplastik Navarras und Aragóns ungewöhnliche Lösung. Die vergleichbaren nordspanischen Darstellungen des Motivs rücken den Altar an die Seite, er wird zur Nebensache reduziert und dient lediglich zur Szenenidentifizierung und Raumbestimmung (so z.B. auf Reliefs und Kapitellen in Agüero, Tudela, Estella, Santo Domingo de la Calzada, Abb.142-144).<sup>597</sup> Mit der Betonung des Altars auf dem Sangüesaner Kapitell ist eine Akzentverschiebung gegeben vom Lobpreis des Simeon, der Begegnung zwischen dem Kind und dem alten Propheten zur eigentlichen Darbringung.<sup>598</sup> Das Bild der Darbringung ist in Verbindung mit dem Altar als hinweisendes Vorbild, als Präfiguration des Opfertodes Christi zu verstehen.<sup>599</sup>

<sup>596</sup> Vgl. die Ausführungen im Katalog I, LZ5 und Weisbach 1945, u.a. S.84, Anm.114.

<sup>597</sup> Vgl. Katalog I, GK2. In Frankreich überwiegen dagegen die auf den Altar konzentrierten Illustrationen der Szene (z.B. im Türsturz des Chartreser Königsportals, Abb.140, und in Chauvigny, Saint Pierre), so auch Quintana de Uña 1987, S.291 und S.282.

<sup>598</sup> Im Lukasevangelium werden verschiedene, nacheinander ablaufende Ereignisse beschrieben. Vgl. Shorr 1946, S.17 und Schiller 1966, Bd.1, S.100: "Mit der Darbringung des Kindes (Präsentation) ist die

Das dritte figürliche Kapitell im Gewände (GK5) nimmt direkt auf das Jüngste Gericht im Tympanon Bezug. Es zeigt eine Darstellung des Salomonischen Urteils (Abb.145-148).<sup>600</sup>

Da das Salomonische Urteil in der romanischen Bauplastik ein ausgesprochen seltenes Motiv ist und sich die alttestamentliche Episode an dieser Stelle im Gewände nicht etwa als fehlende Szene eines narrativen Zyklus erklärt, muß es sich um eine bewußte Auswahl dieses Motivs für das Gerichtsportal Sangüesas handeln. Der Bezug des für seine Weisheit und Gerechtigkeit berühmten Königs Salomo zu dem im Tympanon dargestellten Christus, dem *rex iustus*, und dem darin thematisierten Jüngsten Gericht liegt nahe. In dem Salomonischen Urteil ist also eine Vorausdeutung des im Tympanon illustrierten Jüngsten Gerichts zu sehen.<sup>601</sup>

Dem Gewändekapitell ist eine der wenigen Inschriften der Fassade Santa Marías beigegeben.<sup>602</sup> Die Inschrift legt in der von Iches vorgeschlagenen Rekonstruktion, die mit den heute noch zu identifizierenden Buchstaben übereinstimmt, eine doppelte Lesart nahe: "Hoc est Rex (eigentl. Regis) Salomonis quod Judicasset (eigentl. Judicavisset) recte."<sup>603</sup> Dieser König fällt ein gerechtes Urteil, so wie König Salomo. In dieser Lesart ist mit dem König Christus als Richter gemeint, dessen Gerechtigkeit der des Salomo gleicht. Die Inschrift zieht somit eine inhaltliche Verbindungslinie zum Richter und dem Jüngsten Gericht des Tympanons. In der zweiten Lesart ist der Bezug nicht ausdrücklich benannt, aber impliziert: Dieses ist das Urteil des Königs Salomo, welches er gerecht gefällt hat. Dann dient die Inschrift primär der Identifizierung der Szene, die - wie im Katalog ausgeführt<sup>604</sup> - leicht fehlgedeutet werden könnte.

Es ist weiter zu fragen, inwieweit die sechs **Gewändefiguren**, die optisch eine Verlängerung der Gewändekapitelle und des gesamten Portals nach unten darstellen, einen Kommentar, eine inhaltliche Ergänzung, zu dem im Tympanon, Türsturz und den Gewändekapitellen angesprochenen Themenkreis des Gerichts abgeben.

Die Auswahl der drei Männer und der drei Frauen, die als Maria Magdalena, Maria Muttergottes, Maria Jacobi, Petrus, Paulus und Judas benannt werden können,<sup>605</sup> ist für Figuren am Gewände (abgesehen von den beiden Aposteln) untypisch. An vergleichbaren

---

Reinigung (Purifikation) der Mutter verbunden, die nach Moses 3,12 am vierzigsten Tag nach der Geburt des Kindes stattfand. Daran schließt sich nach Lukas 2,25 die Begegnung mit Simeon (Hypapante) an, der vom Heiligen Geist getrieben in dem Kind den von Gott gesandten Heiland erkennt. Seinem Lobpreis folgt das Zeugnis der alten Prophetin Hanna."

<sup>599</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.103; Quintana de Uña 1987, S.275: "Jesús ocupa una posición central sobre el altar que tiene carga simbólica como alusión al sacrificio de Cristo y a su muerte expiatoria."

<sup>600</sup> Vgl. Katalog I, GK5.

<sup>601</sup> So auch Crozet 1969, S.50; Iches 1971, S.19; Melero Moneo 1992 Navarra, S.17; Aragonés Estella o.J., S.70. Vgl. die Ausführungen im Katalog I, GK5.

Die Bedeutung Salomos als Präfiguration des Weltenrichters ist in der mittelalterlichen Theologie bekannt und häufig zu finden (vgl. Réau 1956, Bd.2,1, S.286; Künstle 1928, Bd.1,2, S.294).

<sup>602</sup> Vgl. Katalog I, Inschriften bzw. reine Namensangaben finden sich nur auf den Büchern der drei Marien im Gewände und der Apostel im Türsturz.

<sup>603</sup> Iches 1971, S.19.

<sup>604</sup> Vgl. Katalog I, GK5.

<sup>605</sup> Vgl. Katalog I, GF1-GF6.

Portalen Spaniens und Frankreichs werden am Gewände ausschließlich alttestamentliche Gestalten, Könige, Königinnen, Propheten, die Apostelfürsten und in einigen Fällen Kirchenpatrone abgebildet. Da die Figuren also nicht dem "Standardrepertoire" angehören, kann man annehmen, daß sie ganz bewußt und in Beziehung zu dem Gesamtprogramm ausgewählt worden sind.

Die Anwesenheit der Muttergottes als Kirchenpatronin erstaunt nicht. Auch ist ihre Darstellung als Königin mit hoher Krone, Santa María *la Real*, an der einstigen Palastkirche plausibel. Die beiden Apostel sind von zahlreichen vergleichbaren Portalen bekannt und somit nicht unüblich. Die zwei anderen Marien und v.a. die Figur des erhängten Judas sowie die Gesamtzusammenstellung der sechs sind jedoch erstaunlich und bedürfen eines Erklärungsversuchs.

Die drei Frauen des linken Gewändes bilden rein formal aufgrund ihres Geschlechts und der Anordnung nebeneinander eine Gruppe innerhalb der sechs Figuren. Darüber hinaus verbindet die drei Marien inhaltlich, daß alle drei Frauen bei der Kreuzigung, dem Tod und der Grablegung Christi anwesend waren.

Die Evangelien differieren in der Namensgebung der Frauen, die der Kreuzigung und dem Tod Christi beiwohnten. Nur Maria aus Magdala wird von allen benannt.<sup>606</sup> Johannes, der den ausführlichsten Bericht der Ereignisse gibt, erwähnt als einziger die Muttergottes. Zusammengenommen nennen die Evangelien alle drei am Gewände Santa Marías gezeigten Marien (Maria Magdalena: Mt, Mk, Joh; Maria Salome: Mt und Mk; Muttergottes: Joh).

Von eben diesen drei Frauen wird außerdem berichtet, daß sie nach dem Tod Christi am Ostermorgen zum Grab gingen, um Christi Leichnam dem Brauch entsprechend zu salben.<sup>607</sup>

Die Marien aus Sangüesa halten jedoch nicht, wie auf Darstellungen der drei Frauen am Grab üblich (z.B. in Estella EsR4.), Salbgefäße, sondern Schrifftafeln bzw. Bücher mit ihrer Namensinschrift. Somit sind sie nicht auf den Grabeszusammenhang festgelegt, sondern vereinen mehrere Sinnschichten in sich.

<sup>606</sup> Der Tod Jesu wird erwähnt bei: Joh 19,25 ("Bei dem Kreuz standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Kleopas und Maria von Magdala."); Mt 27,56 ("Auch viele Frauen waren dort (...) zu ihnen gehörten Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus und des Josef und die Mutter der Söhne des Zebedäus (= Maria Salome)"); Mk 15,40 ("Auch einige Frauen sahen von weitem zu, darunter Maria aus Magdala, Maria, die Mutter von Jakobus 'dem Kleinen' und Josef, sowie Salome"). Von der Grablegung berichten Mt 27,61 ("Auch Maria aus Magdala und die andere Maria waren dort; sie saßen dem Grab gegenüber."); Mk 15,47 ("Maria aus Magdala aber und Maria, die Mutter des Joses, beobachteten, wohin der Leichnam gelegt wurde.").

<sup>607</sup> Die Evangelien variieren in der Benennung der Myrrhophoren. Nur Maria Magdalena wird in allen vier Evangelien namentlich aufgeführt. Matthäus (Mt 28,1) spricht von Maria Magdalena und der "anderen Maria". Markus (Mk 1,2) präzisiert "Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus und Salome". Mit der Mutter des Jakobus ist die rechts innen am Gewände von Sangüesa gezeigte Maria Jacobi gemeint. Lukas (Lk 24,9) nennt "Maria Magdalena, Johanna, Maria die Mutter des Jakobus und die übrigen" und Johannes (Jo 20,1) erwähnt ausschließlich Maria Magdalena. Die Muttergottes wird nicht ausdrücklich genannt. Doch die "Maria, die Mutter des Jakobus" wurde als die Muttergottes interpretiert, da Jakobus als Bruder Jesu galt und in dessen Mutter zugleich die Mutter Jesu gesehen wurde. Vgl. Schiller 1971, Bd.3, S.18, Anm.1.

Das geöffnete, leere Grab steht für die Auferstehung des Herrn. Die Frauen, die den Toten nicht mehr im Grab vorfinden, werden als erste die Botschaft der Auferstehung vernehmen (Lk 24,5-7; Mk 16,6) und weiter verbreiten. Bis ins 12./13.Jh. vertritt dieser Darstellungstypus, im lateinischen Westen auch *resurrectio* genannt, das Bild der Auferstehung Christi aus dem Grab.<sup>608</sup> Auf dem Rückweg vom leeren Grab erscheint den Frauen nach Mt 28,9 der Auferstandene.

Somit werden durch die Darstellung eben dieser drei Marien am Gewände Santa Marías der Tod Christi am Kreuz und seine nachfolgende Auferstehung angesprochen. Die Gewändefiguren erweitern das Programm des Portals um den Moment des Todes Christi, der - wie bereits gesehen - in dem zweiten Gewändekapitell links mit der Darbringung des Kindes Jesu im Tempel präfiguriert wird und eine weitere inhaltliche Verbindung der Gewändefiguren zu dem im Tympanon vorgegebenen Kernthema darstellt.

Die im Tympanon eingeführte Dichotomie von Verdammten und Auserwählten wird in einer Variante im Gewände wiederaufgegriffen. Sieht man die sechs Figuren zusammen, so fällt eine aus zwei Skulpturen bestehende Bezugsgruppe auf: Die beiden äußeren Säulenfiguren, Maria Magdalena links und Judas rechts, bilden ein antithetisches Paar.

Der erhängte Judas ist der Sünder *par excellence*, der nicht bereut und in Sünde stirbt. Maria Magdalena, die namenlose Sünderin (Lk 7, 37-50), hatte sich dagegen rechtzeitig bekehrt und erfährt Sündenvergebung.<sup>609</sup> Es ist nur ein kleiner gedanklicher Schritt von dem Gegensatzpaar der reuigen Sünderin, der vergeben wird, und dem bis in den Tod sündigen Judas, der nicht bereut und dem entsprechend keine Vergebung zuteil wird, am Gewände zu dem Bild des Jüngsten Gerichts im Tympanon. Das Gerichtsbild gibt eben diese beiden Möglichkeiten des Menschen vor. Entweder er bereut und kommt in den Genuß der ewigen Freude, oder er ist durch und durch sündig und muß Höllenqualen erleiden.

Die Figur der Magdalena hat also Vorbildcharakter, ist als Identifikationsfigur anzusprechen. Dem reuigen Sünder wird vergeben. Die Gegenfigur des Judas ist als Exempel des Bösen, als das abschreckende Beispiel einer schlechten Reue zu lesen, der keine Vergebung zuteil wird. Der Sünder muß ewige Qualen erleiden - am rechten Gewände in Form des von oben herabstürzenden Dämons verdeutlicht.<sup>610</sup>

<sup>608</sup> Vgl. Schiller 1971, Bd.3, S.18. Das großformatige Seitenrelief der Fassade von San Miguel in Estella zeigt die drei Frauen am Grab (vgl. Kap.VI.2., Abb.639). Die drei Marien, die Salbgefäße haltend, treten von links an das leere Grab heran, auf dem zwei Engel sitzen und unter dem die Soldaten schlafen. Eine Inschrift erläutert das Geschehen, verweist auf die Bedeutung der Szene als Zeichen der Auferstehung Christi (!) und benennt die Frauen gemäß den Evangelien: *SURREXIT - NON EST HIC - MARIA MAGDALENE - MARIA JACOBI - ALTERA MARIA*.

<sup>609</sup> Maria Magdalena ist nicht eindeutig als Person definiert. Für die Darstellung grundlegend ist die nur im Abendland vollzogene Verschmelzung der in den Evangelien genannten Maria Magdalena durch die Exegese der Kirchenväter mit den biblischen Frauen Maria von Bethlehern, die Christi Füße salbt (als Hinweis auf das Begräbnis), und der namenlosen Sünderin (Lk 7, 37-50), die beim Mahl im Hause Simons des Pharisäers Christi Füße mit Reuetränen netzt, mit den Haaren trocknet, salbt und Sündenvergebung erfährt. Vgl. LCI 1974, Bd.7, Sp.516-541.

<sup>610</sup> Einer anderen Lesart zufolge, stürzt der Dämon herab, um die Seele des Sünders zu holen. Die Seele wird hier - im Unterschied zu vergleichbaren Darstellungen - aber nicht illustriert.



Judas hat sich der Sünde der Habgier schuldig gemacht und diese nicht bereut. Der Tod durch den Strick ist als nie enden wollende Strafe, als Folter des Habgierigen - gleichzusetzen mit dem Geizigen - zu verstehen und Judas entsprechend auch als Repräsentant der Ursünde des Geizes, der Avaritia gemeint.<sup>611</sup>

Mariño geht dem Gedanken, Judas als Repräsentanten der Geizigen zu sehen nach und erweitert ihn, in dem sie Judas, den Geizigen und Betrüger, mit dem unehrlichen Händler gleichsetzt.<sup>612</sup> Im Zusammenhang mit der Lage des Portals Santa Marías an der Pilgerstraße, die direkt an der Kirche vorbeiführte,<sup>613</sup> sieht Mariño in der Figur des erhängten Betrügers Judas eine Warnung an die Handwerker, Wucherer und Kaufleute, die auf der Pilgerstraße verkehrten, auf dem Kirchplatz ihr Handwerk ausübten und Handel betrieben. Sie sollten so an das Schicksal erinnert werden, das ihnen bei unredlichem Tun drohte. So ließen sich auch, laut Mariño, die auffallend vielen Handwerkerdarstellungen in den Archivolten erklären.<sup>614</sup>

<sup>611</sup> Vgl. Bocian 1989, S.285: "Erst das Mittelalter verurteilt Judas ohne Einschränkung und betont besonders seinen Geiz als Motiv für den Verrat. Er steht jetzt stellvertretend für die (...) Sünde des Geizes, des Neides und der Verzweiflung."

Für die Interpretation von Darstellungen des erhängten Judas in der romanischen Bauplastik ist der jeweilige Darstellungszusammenhang ausschlaggebend. Zu unterscheiden sind Reliefs, die den Tod des Judas im Zusammenhang mit Szenen der Passion als eine Episode des Geschehens zeigen, von Illustrationen, in denen der Selbstmord in das Jüngste Gericht integriert oder doch zumindest inhaltlich auf das Gericht bezogen wird. In Passionszyklen ist der Tod durch den Strick als der einmal vollzogene, und dann bereits vollendete Selbstmord des Judas gemeint, wogegen er im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht als ewige Strafe zu verstehen ist. In diesem Sinn - und als Bestätigung der Gleichsetzung Judas-Avaritia - ist die Figur des Erhängten in dem Tympanon von Sainte-Foy in Conques zu deuten (Abb.659). Der Beutel um den Hals des Sünders verweist auf sein Vergehen und ist, schwer herabhängend, Foltermittel zugleich. Ausdruck der ewigen Strafe sind die Schlangen, die Flammen und die Teufel, die den Geizigen quälen. Die ambivalente Deutung dieser Figur im Conquer Weltgerichtsbild als Judas oder Sünder - eventuell die Bedeutung von Avaritia und Judas vereinigend - ist sicherlich beabsichtigt. Eine bewußt gewählte Ambivalenz in der Darstellung von Conques konstatieren außer Mariño (1989, S.32: "En el tímpano de Sainte-Foy de Conques la cuerda del saco de monedas es a la vez instrumento de muerte y de tormento; así se explica la falta de acuerdo en las interpretaciones, para unos la simple condena del usurero, para otros el suicidio de Judas. Es evidente que la utilización de una misma fórmula iconográfica para ambos temas no es casual, estamos ante un caso de ambigüedad intencionado.") auch Goetz (1950, S.116), Bernoulli (1956, S.63) und Rupprecht/ Hirmer (1984, S.100, Nr.119). Sauerländer (1979, S.44) und Deschamps (1941, S.239) sehen dagegen in dem Erhängten aus Conques allein die Bestrafung der Avaritia, des Geizigen und nehmen keinen Bezug auf die mögliche Sinnschicht als Selbstmord des Judas, der nach seiner frevelhaften Tat in der Hölle ewige Qualen erleidet. Der Geizige mit einem schweren, von seinem Hals herabhängenden Beutel, als Personifikation der Avaritia fehlt auf fast keinem Gerichtsbild. So reiht er sich in die als Verdammte charakterisierten Auferstandenen auf dem Türsturz von Autun (Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.172, 173), verweist auf der Buchtwand von Moissac auf die nach dem Gericht drohende Strafe (abgebildet in Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.42) und steht auf dem Türsturz von Chartres-Süd kurz vor dem Höllenrachen in dem Zug der Verdammten (Sauerländer 1970, Abb.108).

Diese verschiedenen Bedeutungsebenen der Figur des Erhängten vereint auch ein Kapitell aus der Kathedrale von Santiago de Compostela (Abb.256, 257), das dem Detail aus dem Tympanon von Conques sehr nahe kommt. Es zeigt einen vom Galgen hängenden Mann, dessen Beine bereits im Feuer schmoren. Er wird von vier Dämonen begleitet, die an seinem Strick ziehen, eine Schlange halten, die dem Opfer ins Ohr beißt, und einen prall gefüllten Sack über der Schulter tragen, als Hinweis auf die Sünde des Geizes und der Habgier, derer sich der hier bestrafte Sünder schuldig gemacht hat (vgl. Deschamps 1941, S.240).

<sup>612</sup> Vgl. Mariño 1986, S.33.

<sup>613</sup> Vgl. Kap.I.4.

<sup>614</sup> Zu den mit der Massenwallfahrt verbundenen Gefahren wie etwa des Betrugs durch unehrliche Händler vgl. Bredekamp 1989, S.229.

Mariño verweist darüber hinaus auf die Gegenüberstellung zweier antagonistischer Tode - des Todes des Ursünders Judas am Gewände und des Todes Christi -, ein Gedanke, der sicherlich neben den bereits aufgezeigten Sinnschichten, auch suggeriert wird.<sup>615</sup>

Der so in seinen verschiedenen Bedeutungsebenen aufgezeigte untere Portalteil Santa Marías wird nach oben mit dem etwa ein Drittel der gesamten Portalhöhe einnehmenden sogenannten **Oberen Apostolado** abgeschlossen. Es zeigt den Christus der zweiten Wiederkehr, begleitet von den vier Wesen des Tetramorph, zwei Engeln und dem Staat seiner Jünger, die hier als menschliche Zeugen der göttlichen Offenbarung zu verstehen sind.

Christus ist Mensch geworden (Inkarnation, Anfang der Erlösung) - im Türsturz in der Gottesmutter mit dem Kind und auf dem ersten Gewändekapitell (Verkündigung) verdeutlicht -, in die Welt gekommen (erste Parusie) und gestorben - Opfertod, Darbringung Christi im Tempel auf dem Kapitell im Gewände illustriert -, um am Ende der Zeiten zurückzukehren (zweite Parusie, Oberes Apostolado) und die Menschen zu richten (Jüngstes Gericht, Tympanon). All diese Aspekte sind in der Fassade Santa Marías vereint und finden ihren Höhepunkt in dem Weltgericht im Tympanon.<sup>616</sup>

Sowohl der Anfang der irdischen Zeit Christi (erste Parusie) als auch deren Ende (Opfertod) werden in der Fassade angesprochen. Im Zentrum steht das große Gericht am Ende der Zeiten. Damit sind verschiedene Aspekte der christlichen Eschatologie vereint. Die eschatologische Gegenwart dehnt sich aus von der Inkarnation bis zum Ende der Zeiten.<sup>617</sup>

<sup>615</sup> Mariño 1986, S.33: "El Judas de la portada de Sangüesa tiene probablemente un fin didáctico similar; condensa las admoniciones del Veneranda dies y presenta las consecuencias. Los frutos redentores de la muerte de Cristo mostrando las llagas en el tímpano y en gloriosa majestad en el friso, se oponen a la muerte del mal discípulo, el modelo de lo que se ha de evitar." Judas ist der Archetypus des Niederträchtigen, der Antichrist, "caput malorum". Der Tod des Judas wurde entsprechend auch als Antithese von Christi Tod aufgefaßt, des "caput ecclesiae". Die Gegenüberstellung dieser zwei antagonistischen Tode zeigt modellhaft ein Elfenbein aus dem 5.Jh. (oberitalienisches Kästchen, um 420-430, London, "Kreuzigung und Judastod", abgebildet in: Schiller 1968, Bd.2, Abb.323). Neben dem ans Kreuz genagelten Christus wird der an einem Baum hängende Judas dargestellt. Unter dem Baum liegen als Zeichen seines Verrats die dreißig Silberlinge.

<sup>616</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die bewußte Positionierung der Künstlerinschrift, in der die Bitte um Fürsprache impliziert ist (Kap.V). Ebenfalls auf das Weltgericht zu beziehen ist die große Skulpturengruppe im rechten Pfeiler (RP6, Abb.97-99), die einen Teil der Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen illustriert. Die Parabel ist Sinnbild des Gerichts und auf die Christusfigur im Tympanon bezogen. Der Christus des Tympanons wird als Bräutigam in die Darstellung der Parabel einbezogen (vgl. Katalog I, RP6).

<sup>617</sup> Vgl. die von Klein (1994, S.399) aufgezeigten Theophanien, die alle in der Fassade von Sangüesa vereint sind.

Nur wenige Autoren äußern sich zu einem möglichen Programm des Portals. Diejenigen, die es tun, bringen ähnliche Gedanken wie die hier formulierten. Azcárate (1976, S.144) geht ebenfalls von einem inhaltlichen Faden aus, der die Hauptteile der Fassade Santa Marías verbindet. Den Mittel- und Ausgangspunkt des Programms bildet, so Azcárate, die Muttergottes am Gewände (GF2). In ihr sei, zusammen mit der Darbringung im Tempel im Gewändekapitell darüber der Anfang des irdischen Lebens Christi versinnbildlicht, dessen Ende die beiden Marien am linken Gewände sowie das erste Gewändekapitell illustrieren, das Azcárate irrtümlicherweise als die drei Marien am Grab interpretiert (GK1, vgl. Katalog I). In den beiden Apostelfürsten (GF4, GF5) sieht der Autor die Verkündigung des Evangeliums, die den Weg der Erlösung vorzeichnet, verdeutlicht. Azcárate verweist als einziger auf das antithetische Paar Magdalena und Judas. Die Archivoltenfiguren deutet er als die Welt der Sterblichen, die Welt der Sünde, der Mönche und der 24 Ältesten. Bis auf einige Fehlinterpretationen im Detail entspricht Azcárates Interpretation insgesamt der hier vertretenen These. Melero Moneo (1992, S.17) spricht die

## 2. Vom Zeichen zur narrativen Darstellung

Chrismon - Maestas Domini - zweite Parusie - Weltgericht

Grundgedanke des Portals von Santa María ist der secundus adventus und das folgende Weltgericht, erweitert durch die erste Parusie (Inkarnation) und den Opfertod Christi. Es ist zu fragen, ob die Fassade Sangüesas damit ein innerhalb der Portale Nordspaniens des 12.Jhs. typisches Programm thematisiert, oder ob Sangüesa - wie vermutet wird - eine Sonderstellung einnimmt und als einzige erhaltene Darstellung das Jüngste Gericht in Nordspanien thematisiert. Um diese Frage beantworten zu können, sollen mehrere Portale Navarras und Aragóns nach ihrem thematischen Schwerpunkt befragt werden.

Häufigstes Motiv der Tympana größerer und kleinerer Kirchen der beiden nordspanischen Regionen ist das Christusmonogramm, das Chrismon. Daneben finden sich zahlreiche Darstellungen der Maestas Domini. Diese beiden Motive kommen in großer Zahl in den unterschiedlichsten Varianten, mit verschiedenen Elementen kombiniert an Tympana, im Falle des Chrismon auch an Archivolten und seltener auf Kapitellen vor.<sup>618</sup>

### Das Chrismon

Das Chrismon wird aus den Anfangsbuchstaben I (Iota), X (Chi) und P (Rho) des griechischen Namens IHCOYC XPICTOC gebildet.<sup>619</sup> Es ist ursprünglich Monogramm und Zeichen Christi, kann aber verschiedene Konnotationen haben. So wird durch die Einschiebung eines horizontalen Balkens der im Namenszeichen beinhaltete Hinweis auf das Kreuz verdeutlicht. Von einem Kreis eingefaßt, in den die Buchstabenenden verlaufen, sieht das ursprüngliche Monogramm wie ein Rad oder eine Rosette aus mit z.T. reich verziertem Kreisrand (Abb.618). In vielen Darstellungen kommen die Anfangs- und Endbuchstaben des griechischen Alphabets, Alpha und Omega, hinzu.<sup>620</sup> In dieser Grundform zierte das Chrismon in Navarra z.B. das Tympanon von San Adrián de Vadoluengo, das Bogenrund eines Seitenportals der Klosterkirche San Salvador in Leyre (Abb.619) sowie das Tympanon der Kirche von San Martín, Artaiz (Abb.645).<sup>621</sup>

---

wesentlichen Punkte des Fassadenprogramms an, indem sie die Gedanken des Jüngsten Gericht, der Erlösungshoffnung, der Passion und Auferstehung benennt. Zusätzlich verweist sie auf die Gottesmutter und die Apostel im Türsturz als Fürbitter. Melero Moneo bezieht auch die Archivolten in die Interpretation mit ein. In ihnen sieht sie die Tätigkeiten der Menschen auf Erden versinnbildlicht, die in der Stunde des Gerichts deren Schicksal entscheiden.

<sup>618</sup> Das Christusmonogramm findet sich außerdem auf Sarkophagen aus dem 11./ 12.Jh. Das bekannteste Beispiel findet sich auf dem Sarkophag der Doña Blanca (Jaca), dessen Schmalseite ein Chrismon zierte (Abb.618). Die Mitte des Zeichens bildet das Lamm Gottes, der Rand ist mit skulptierten "Diamanten" geschmückt (vgl. Valdez del Alamo 1993, Kat. Ausst. New York, Nr.105). Auch im Panteón de los Nobles im Kloster San Juan de la Peña sind einige Gräber mit dem Christusmonogramm gestaltet (abgebildet bei Arco y Garay 1942, C.M.E. Huesca).

<sup>619</sup> Vgl. Caamaño Martínez 1977/78, S.201.

<sup>620</sup> Auf einigen Darstellungen sind die Buchstaben seitenverkehrt angebracht, was sich eventuell durch einen Kopiervorgang erklärt und auf die Unkenntnis der Steinmetze zurückzuführen ist (vgl. Sené 1966, S.370).

<sup>621</sup> Trotz der vergleichsweise zahlreichen Arbeiten über die Tympana v.a. Aragóns unter besonderer Berücksichtigung der Darstellungen des Chrismon, fehlen Einzelinterpretationen der Portale in ihrem

Das Chrismon ist seit seiner Darstellung auf dem Tympanon der Kathedrale von Jaca in erstaunlich zahlreichen Beispielen überliefert. Die Darstellungen konzentrieren sich auf einen klar begrenzten geographischen Raum. Das Motiv findet auf beiden Seiten der Pyrenäen **Verbreitung**, ist aber am stärksten in den spanischen Regionen Navarra und v.a. Aragón konzentriert.<sup>622</sup> Einige Beispiele kommen auch in Katalonien, Kastilien, Galicien, dem Languedoc und der Gascogne vor.<sup>623</sup> Warum dieses Motiv auf die Regionen Nordspaniens und Teile Frankreichs beschränkt ist, konnte bis jetzt nicht überzeugend geklärt werden. Ebenso unklar ist seine Herkunft bzw. die Art und Wege der Vermittlung.<sup>624</sup> Zu untersuchen bliebe, ob das Chrismon seine rasche und lang anhaltende Popularität eventuell einer besonderen historisch-politischen Konstellation verdankte.<sup>625</sup>

Der Grundtypus des Chrismon wird zunehmend durch figürliche Elemente erweitert, die Buchstaben werden leicht variiert und dadurch die Bedeutung des Chrismon als Zeichen und Monogramm Christi abgewandelt.

Als eines der frühesten Beispiele vorbildlich für viele Portale und entscheidend in der Umdeutung der Grundelemente des Chrismon war das Westportal der Kathedrale von Jaca (Aragón, Abb.620).<sup>626</sup> Wie eine große Scheibe sitzt das Chrismon in der Mitte des Tympanonrunds. In die Zwischenräume der wie Radspeichen angeordneten Buchstaben sind acht Blüten eingefügt. Im Unterschied zu den angeführten Beispielen des Grundtypus (Leyre, Artaiz u.a.), windet sich hier ein S um den vertikalen Balken des Rho. Rechts und links des Chrismon sind in heraldischer Strenge zwei Löwen angeordnet. Zu Füßen des Löwen links kriecht ein Mann auf allen Vieren und hält eine Schlange in der Hand. Der Löwe steht - wie beschützend - über dem Menschen und hat den Vorderlauf vorsichtig auf dessen Bein gelegt. Zu Füßen des Löwen rechts sieht man einen Bären und einen Basilisken. Die auf dem Chrismonrund verlaufende Inschrift erläutert die Darstellung: HAC IN SCULPTURA - LECTOR

---

jeweiligen Entstehungszusammenhang sowie eine grundlegende Arbeit über die verschiedenen Bedeutungsebenen des Chrismon in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen und Kombinationen. Zu dem Motiv des Chrismon in Aragón und Navarra vgl. Torres Balbás 1926; Gaillard 1938; Gaya Nuño 1961 Tympanos; Séné 1966; Sauerländer 1966, Anm.12; Ocón Alonso 1983; Borrás Gualis 1986; Ocón Alonso 1987; dies. 1989; Esteban Lorente 1990, S.199, S.206. Die Dissertation von Ocón Alonso "Tímpanos románicos españoles. Reinos de Aragón y Navarra." von 1987 ist nicht öffentlich zugänglich. Es handelt sich primär um eine katalogartige Zusammenstellung der erhaltenen Chrismon-Darstellungen und weniger um eine Analyse oder Interpretationsvorschläge.

<sup>622</sup> Séné (1966) untersuchte 70 Tympana in Aragón, von denen 39 das Chrismon zeigen und davon 23 ausschließlich das Zeichen Christi. Vgl. auch Martínez de Aguirre Aldaz 1984, S.120.

<sup>623</sup> Vgl. Durlat 1990, S.243. Zur Aufzählung der spanischen Chrismon-Darstellungen vgl. Azcárate 1976, S.141 und Ocón Alonso 1983, Anm.49; für die französischen Beispiele sei auf Torres Balbas 1926, S.288 verwiesen. Zahlreiche Darstellungen aus Navarra und Aragón sind abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.114a-116c, 134.

<sup>624</sup> Vgl. Sauerländer 1969, S.285: "Wie es zu der plötzlichen Wiederaufnahme des im Hochmittelalter sonst nicht mehr gebräuchlichen Christusmonogramms kam, scheint noch nicht geklärt zu sein." Zur möglichen Herleitung von frühchristlichen Sarkophagen, vgl. Ocón Alonso 1983, S.260.

<sup>625</sup> Ocón Alonso (1983, S.260) vermutet einen Zusammenhang zwischen dem Auftreten des Motivs als Zeichen des christlichen Sieges und dem Vordringen der Reconquista.

<sup>626</sup> Vgl. Kap.II.6, Anm.8.

SIGNO SCIRE CURA - P PATER , A(omega)GENITUS DUPLEX EST, SPIRITUS S ALMUS - HUI TRES IURE QUIDEM DOMINUS SUNT UNUS ET IDEM.

Das Chrismon erfährt hier durch die Hinzufügung des Buchstaben S, stellvertretend für das Wort Spiritu, eine Umwandlung des reinen Namenszeichens zu einem Trinitätszeichen.<sup>627</sup> Das Rho wird, indem man die graphische Ähnlichkeit nutzt, zum P für Pater umgedeutet.<sup>628</sup>

Der für den hier verfolgten Zusammenhang entscheidende Aspekt des Tympanons von Jaca ist in der Kombination des Zeichens mit figürlichen Elementen zu sehen. Diese Veränderung ist als entscheidender Schritt innerhalb der Entwicklung vom reinen Zeichen zu figürlich-narrativen Darstellungen am Tympanon zu werten. So wird das Chrismon in seiner abgewandelten Form als Trinitätszeichen zunehmend um verschiedene Elemente erweitert.

Auf dem Tympanon der kleinen Kirche von Aguilar de Codés (Navarra) ist z.B. in der Mitte des Chrismon als weiteres Zeichen Christi das **Lamm** hinzugefügt.<sup>629</sup> In La Oliva wird dem Lamm als Hinweis auf den Opfertod Christi und den Erlösungsgedanken zusätzlich eine Kreuzfahne beigegeben.<sup>630</sup>

Auf zahlreichen Darstellungen führen zwei **Engel** das Zeichen Christi vor, so wie Engel die Mandorla des thronenden Christus auf Bildern der Maiestas Domini präsentieren. Exemplarisch für diese Variante des Motivs sei das Nordportal von San Pedro el Viejo in Huesca (Abb.622)<sup>631</sup> genannt. Das von zwei Engeln gehaltene Chrismon wird hier erweitert um die Buchstaben Alpha, Omega und S sowie um das Lamm mit dem Kreuzstab.<sup>632</sup>

<sup>627</sup> Die Inschrift wird bis heute unterschiedlich gedeutet und die exakte Übersetzung diskutiert. Über die grundsätzliche Bedeutung der Inschrift als Erläuterung des Chrismon in seiner Interpretation als Trinitätszeichen herrscht jedoch Einigkeit. Nicht geklärt ist, welcher Buchstabe mit dem erwähnten "doppelten Buchstaben" gemeint ist, das Omega oder das "S". Vgl. Ocón Alonso 1983, S.249. Die in der Nachfolge des Tympanons der Kathedrale von Jaca entstandenen Chrismondarstellungen mit Trinitätscharakter - etwa in San Martín, Uncastillo (s. Katalog II, UnMaP2) und in der Klosterkirche von Santa Cruz de la Serós - werden "crismón trinitario", "crismón jaqués" oder auch "crismón aragonés" genannt.

<sup>628</sup> Die Bedeutung des Jaqueser Tympanons ist bis heute in Teilen immer noch ein Rätsel. An dieser Stelle können die unterschiedlichen Interpretationen nicht wiedergegeben werden und ein Verweis auf die entsprechende Literatur muß genügen (vgl. Gaillard 1938; Sauerländer 1966, S.262-263; Moralejo Alvarez 1977 Jaca; Caamaño Martínez 1977/78; Moralejo Alvarez 1979; Caldwell 1980; Ocón Alonso 1983; Moralejo Alvarez 1984 Jaca; Durliat 1990, S.243-249. Besonders die Arbeit von Moralejo Alvarez 1977 Jaca ist hervorzuheben, da er als einer der wenigen die figürlichen Kapitelle des Westportals in seine Deutung miteinbezieht. Entscheidend für die weiteren Ausführungen (vgl. Kap.VI.3) ist die Grundaussage des antithetisch aufgebauten Portals. Christus vergibt den Menschen, die durch die Sünde (in Form der Schlange) bedroht werden, aber um Vergebung bitten (der Mann kniet), und er besiegt das Böse, das sein Reich zerstören will. Die mögliche Errettung durch das Bekenntnis der Sünde ist ein zentraler Gedanke der Komposition. Das Jaqueser Tympanon hatte einen großen Einfluß auf nachfolgende Darstellungen, wurde mehrfach kopiert und auch z.T. bewußt oder unbewußt umgedeutet. So z.B. auf einem Portal von San Martín in Uncastillo (vgl. Katalog II, S.141).

<sup>629</sup> Vgl. García Gainza u.a. 1983, C.M.N., Bd.2,2, S.345.

<sup>630</sup> Abgebildet bei Sené 1966.

<sup>631</sup> Das Motiv der das Chrismon haltenden Engel, die stehen, knien oder aus Wolken geflogen kommen, ist weitverbreitet und wird z.B. auf dem Tympanon von San Felices, Uncastillo (Abb.624), Egea de los Caballeros (Westportal) und Aguilar de Codés dargestellt.

<sup>632</sup> Über dem Reif des Chrismon ist horizontal eine kleine Figur angebracht. Ein Mann, der mit einem über der Brust geschlossenen Umhang bekleidet ist, hält ein Buch. Die Figur stammt - wie aus dem Steinschnitt eindeutig zu erkennen ist - aus einem anderen Versetzungszusammenhang und wurde hier später eingelassen. Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4, S.318) sehen darin den hl. Vinzenz, Sené (1966, S.376) diskutiert die Interpretation als Seele. Entgegen der üblichen Darstellungsform der Seelen als nackte Menschen, ist der Mann aus Huesca jedoch bekleidet. Die Inschrift, die Canellas

Die Darstellungen des ursprünglich rein graphischen Zeichens werden zunehmend um **figürliche Begleitmotive** erweitert. Außer den bereits erwähnten Löwen und Engeln können zwei bis drei **Beisitzer** auf jeder Seite hinzugefügt werden. So sieht man auf dem Tympanon der kleinen Kirche von **Yeste** (Huesca, Abb.623) links einen durch seinen Krummstab als Bischof ausgezeichneten Mann, der die überdimensional große Rechte im Segensgestus erhoben hat. Er wird begleitet von einem Meßdiener mit Buch. Rechts heben zwei Engel die Seele eines Verstorbenen (?) empor.<sup>633</sup> Über dem Chrismon ist - als Wiederholung der Person Christi oder als Verdeutlichung in einem anderen Bild - das Lamm in einem rautenförmigen Nimbus hinzugefügt worden.<sup>634</sup>

In den bisher vorgestellten Beispielen ist das Chrismon Mittelpunkt und Hauptthema. Auf einigen Tympana ist es dagegen nicht mehr Zentrum der Komposition, sondern wird mit einer mehrfigurigen, eigenständigen Szene kombiniert bzw. ist dieser untergeordnet. Das Chrismon ist dann für die Bildaussage, für das Verständnis der zweiten, isoliert ebenfalls eindeutigen, Szene nicht notwendig, erweitert diese aber in einigen Fällen um eine zusätzliche Bedeutungsebene.

So wird auf dem zum Kreuzgang gerichteten Südportal von San Pedro el Viejo in **Huesca** (Aragón, Abb.625) das Chrismon mit einer Epiphaniedarstellung kombiniert. Das Bogenfeld ist in zwei Register geteilt.<sup>635</sup> In der oberen Hälfte präsentieren zwei Engel ein großes Chrismon, darunter huldigen die drei Könige der Jungfrau und dem Kind. Der Stern, der den Königen den Weg weist, ist in einer Achse unter der Chrismonscheibe platziert, wodurch optisch eine Verbindung der beiden Szenen hergestellt wird. Inhaltlich sind die Bezüge offensichtlich: in dem unteren Register wird die erste Erscheinung (Epiphanie) Christi auf Erden als Menschensohn

---

López/ San Vicente als SANCTUS VICENTIVS lesen - heute ist nur noch ISC?SVIN // ....CENCIUS zu erkennen - spricht für eine Deutung als Heiliger.

Eine seltene Variante des Chrismon zeigt das Tympanon von Navasa (Aragón, del Arco y Garay 1942 C.M.E., Abb.1677). Das Christusmonogramm wird hier von den vier Wesen des Tetramorph umgeben. Gewöhnlich begleiten sie die Maiestas Domini in dieser Anordnung (z.B. an der Pfarrkirche von Luesia, Zaragoza, abgebildet in del Arco y Garay 1942 C.M.E.). Der Adler und der Stier auf dem Tympanon von Navasa, ähneln - dem unmittelbaren Lebensbereich des Steinmetzen entnommen - eher einem Huhn und einem Wildschwein. Der Engel/ Mensch steht hinter einem Vierbeiner, der als Löwe zu deuten wäre. Vgl. Enriquez de Salamanca 1987, S.64.

<sup>633</sup> Vgl. Enriquez de Salamanca 1987, S.181-182.

<sup>634</sup> Eine schlüssige Interpretation des Tympanons von Yeste fehlt bis jetzt. Ein Gewändekapitell des Südportals von Santa María in Uncastillo (UnGK1, Aragón, Abb.447, 448) bekräftigt die Interpretation des Tympanons von Yeste als Totenmesse für den Verstorbenen, dessen Seele zu Christus getragen wird. Auf dem Kapitell aus Uncastillo zelebrieren mehrere Geistliche das Totenoffizium. Die Seele des vor ihnen auf dem Totenbett liegenden Verstorbenen wird von zwei Engeln emporgeführt (vgl. Simon 1980, S.254; Katalog IV, UnGK1, und Kap.II.5).

<sup>635</sup> Die beiden Teile des Tympanons von San Pedro bestehen aus zwei Steinplatten, die nach dem Steinschnitt zu urteilen von vornherein für diese Zusammenstellung konzipiert waren.

Eine ähnliche Kombination einer eigenständigen figürlichen Szene - hier die Versuchungen Christi - mit dem von Engeln präsentierten Chrismon zeigt das ehemalige Tympanon von Errondo, Unciti (Navarra, heute in The Cloisters, New York). In diesem Fall ist jedoch nicht mit Sicherheit zu klären, ob die beiden Teile für diese Zusammenstellung gearbeitet worden sind oder ob der untere Teil als Türsturz aus einem anderen Versetzungszusammenhang stammt (vgl. Simon 1984, S.152-155).

dargestellt, in dem oberen Register wird - stellvertretend in dem Chrismon - die zweite Wiederkehr Christi thematisiert.<sup>636</sup>

### Die Maestas Domini

Neben den zahlreichen Darstellungen des Chrismon findet sich innerhalb der Bauplastik des 12.Jhs. in Nordspanien als zweites bestimmendes Motiv die Maestas Domini; der erhöhte, frontal thronende Gottessohn, der von den vier lebenden Wesen (Is 6, 1-4; Offb. 4, 2-9) umgeben wird und der wiedergekehrt ist, um die Menschheit zu richten (zweite Parusie).<sup>637</sup> Im Gegensatz zu dem Chrismon ist das Motiv der Maestas Domini jedoch nicht auf einen geographischen Raum beschränkt, sondern kommt als eines der zentralen Themen romanischer Kunst auch in Kastilien und anderen Teilen Spaniens sowie in Frankreich vor. Die Maestas Domini wird mit den gleichen Elementen wie das Chrismon kombiniert und variiert.

Den **Grundtypus** der Maestas Domini führt beispielsweise das Portal der Pfarrkirche von Agüero vor (Abb.626), dessen reiche Plastik neben den Skulpturen der bekannten Santiagokirche des Dorfes meist unbeachtet bleibt.<sup>638</sup>

Auf dem Tympanon der Kirche Virgen de Valdós in Montañana (Provinz Huesca)<sup>639</sup> halten zwei Engel den in einer Mandorla thronenden Gottessohn. Auf dem Tympanon von San Esteban in **Sos del Rey Católico** (Aragón, Abb.313) wird Christus nicht nur von den vier Wesen begleitet sondern zusätzlich von mehreren Engeln.<sup>640</sup>

Der Maestas Domini werden auf einigen Portalen **Begleitpersonen** beigegeben, die damit die Bedeutung als Darstellung der zweiten Parusie erweitern und verändern können.

In **Kastilien**, in den Provinzen Burgos und Soria, gibt es mehrere, stilistisch wie kompositorisch ähnliche große Skulpturenprogramme. Sie entwickeln sich um die zentrale Gestalt der Maestas Domini, die hier von zwei Personen begleitet wird (Abb.627).<sup>641</sup>

<sup>636</sup> Zu dem Südportal von San Pedro in Huesca vgl. Sené 1966 (S.377) und Canellas López/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4, S.318). Weniger offensichtlich ist die inhaltliche Verbindung des Chrismon mit der figürlichen Szene auf dem Tympanon von San Lorenzo in Uncastillo (Aragón, vgl. Kap.II.5.1.e., Abb.632, 633). Die große Chrismonscheibe ist auch hier genau in der Achse unter dem Bogenrund platziert. Darunter wird das Martyrium des Kirchenpatrons, des hl. Laurentius, illustriert, der auf einem Rost den Märtyrertod erleidet. In dem Chrismon, dem Zeichen Christi, könnte die Anwesenheit des Gottessohnes gemeint sein, der dem Heiligen bei seinem Martyrium beisteht. Ebenfalls denkbar ist die Bedeutung des Chrismons als Hinweis auf die zweite Wiederkehr Christi und damit auf das Jüngste Gericht, bei dem dem Heiligen Gerechtigkeit widerfahren wird. Eine schlüssige, alle Teile der Darstellung einbeziehende Interpretation der Bauplastik San Lorenzos steht aber noch aus.

<sup>637</sup> Zur Entstehung des Motivs der Maestas Domini und zu seiner Verbreitung vgl. Van der Meer (1938, S.369-370). Sauer (1964, S.317) bezeichnet das Tympanon mit dem thronenden Christus in der Mandorla und der Maestas Domini sogar als das "Wappenbild unter den mittelalterlichen Portaldarstellungen".

<sup>638</sup> Vgl. Enriquez de Salamanca 1987, S.178.

<sup>639</sup> Abgebildet bei Enriquez de Salamanca 1987, S.139.

<sup>640</sup> Zu San Esteban in Sos del Rey Católico vgl. Kap.II.2.2.b.

<sup>641</sup> Obwohl nicht in Navarra oder Aragón gelegen, sollen diese Skulpturenensembles kurz vorgestellt werden, da enge Bezüge zu dem Nordportal von San Miguel in Estella (Navarra) bestehen, das innerhalb der hier aufgezeigten Entwicklung von Bedeutung ist (s.u.). Zu der sogenannten Kastilischen Gruppe gehören aufgrund stilistischer Übereinstimmungen auch die Portale von Cerezo de Riotirón (heute New York, The Cloisters), Ahedo de Butrón und Butrera, die die Epiphanie thematisieren, sowie das Tympanon von Gredilla de Sedano, das die spezifisch spanische Variante der Verkündigung, kombiniert mit der

Christus sitzt, von der Mandorla umgeben, auf einem Thron, dessen Beine in Löwenköpfen enden. Zu Seiten des Gottessohnes befinden sich die vier Wesen der Apokalypse. In Moradillo de Sedano (Abb.627), Santo Domingo in Soria (Abb.628), La Magdalena in Tudela<sup>642</sup> und San Baudelio in Berlanga de Duero (Abb.629) sind anstelle der Tiere Engel getreten, die in Tüchern die Köpfe der vier Wesen sowie Schriftbänder halten.<sup>643</sup> Auf einigen Portalen der Kastilien-Gruppe rahmen die 24 Ältesten in der innersten Archivolte die Tympanonkomposition. In den folgenden Archivolten werden Szenen aus der Kindheit und dem öffentlichen Wirken Jesu dargestellt.

Die Figur Christi wird auf dem Tympanon von verschiedenen Personen begleitet, in San Miguel, Estella, und Santo Domingo, Soria, sind es Johannes und Maria. In Moradillo de Sedano sind dem Gottessohn zwei Männer, vermutlich Petrus und Paulus oder zwei Propheten beigegeben. In der Magdalenenkirche von Tudela werden neben der Erscheinung Christi zwei Frauen, von denen eine an einem Sarkophag steht, illustriert, die als die Kirchenpatronin, die hl. Magdalena und ihre Schwester Martha identifiziert werden.

### **Die Maestas Domini mit Elementen des Gerichtsbildes**

Das Tympanon von San Baudelio in Berlanga de Duero (Abb.629) ist innerhalb der aufgezeigten Entwicklung von der einfachen Maestas Domini-Darstellung und deren Erweiterung um Begleitpersonen ein wichtiger Schritt. Hier wird der thronende Gottessohn zusammen mit einer Frau, vermutlich Maria (rechts),<sup>644</sup> und mit dem Erzengel Michael, der die Seelenwaage hält (links), gezeigt. Auf jeder Waagschale liegt ein Menschenkopf. Darunter kniet eine kleine nackte Seele. Durch die Hinzufügung des Erzengels in seiner Funktion als Seelenwäger und nicht, wie denkbar, als Drachentöter, wird das in der Maestas Domini vorgegebene Thema der zweiten Parusie um den Gedanken des Jüngsten Gerichts

---

Marienkrönung zeigt (vgl. Katalog I, LZ13 Verkündigung-Krönung, Abb.156). Ferner zählen zur Kastilischen Gruppe der Portalbogen von Nuestra Señora de la Llana aus Cerezo de Riotirón (heute Burgos), die Kapitelle aus Aguilar de Campoo und Burgo de Osma (zur genauen Zusammenstellung der Stilgruppe, vgl. Kap.II.7). Auch den Darstellungen der Epiphanie werden - für das Motiv ungewöhnlich - Beisitzer hinzugefügt. Auf den Portalen von San Nicolás, Tudela, und Santo Domingo in Soria wird die zentrale Gestalt des Gottessohnes durch eine Darstellung der Trinität ersetzt: Gottvater hält Christus auf seinem Schoß. Der Rest der Komposition bleibt unverändert (abgebildet bei Valdez del Alamo 1992 Cerezo).

Vgl. zu der Kastilischen Gruppe: Perez Carmona 1960; Enriquez de Salamanca 1986; Valdez del Alamo 1990 Silos; dies. 1992 Cerezo. Zur stilistischen Verbindung zwischen diesen Skulpturenkomplexen Kastiliens und einigen Kirchen in Aragón und Navarra, s. Kap.II.7, S.160.

<sup>642</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.294. Vgl. Melero Moneo 1986 Magdalena.

<sup>643</sup> Mâle (1966, S.379) und van der Meer (1938, S.370) meinen, das Motiv der von Engeln gehaltenen Wesen des Tetramorph, von denen nur die Köpfe zu sehen sind, aus Frankreich herleiten zu können.

<sup>644</sup> Melero Moneo (1994 Mujer, S.169) sieht in der Frau eine Darstellung der Gottesmutter und des apokalyptischen Weibes in einer Person vereint. Das ikonographische Schema gehe letztendlich auf Handschriften zurück, die aber nicht mehr erhalten oder nicht mehr aufzuzeigen seien. Die Autorin begründet ihre Interpretation der Frau im Zusammenhang mit dem Seelenwäger mit einer vergleichbaren Darstellung aus San Miguel in Estella (EsR2, Abb.637), auf der neben dem Seelenwäger eine geflügelte Gestalt gezeigt wird, in der Melero Moneo das apokalyptische Weib sieht (vgl. Kap.VI.2). Meleros Interpretation der weiblichen Figur von Berlanga de Duero als apokalyptisches Weib mag zutreffen, obwohl sie ohne vergleichbare Bildbeispiele nicht überzeugt. Ihre Deutung der erwähnten Figur auf dem Seitenrelief von Estella ist sicher nicht richtig, da es sich hier eindeutig um einen zweiten Engel handelt, s.u.



erweitert.<sup>645</sup> Berlanga ist also das erste Beispiel einer Maiestas-Darstellung, die mit Motiven kombiniert wird, die zum Darstellungskreis des zweiten adventus und des Jüngsten Gerichts gehören. Diese Tympana sind vor dem Hintergrund der Ausgangsfrage - Einordnung der Fassade Santa Marías in bezug auf das der Fassade zugrundeliegende Thema der zweiten Wiederkehr und des Jüngsten Gerichts - von besonderem Interesse.

Auf dem Tympanon der Kirche **Nuestra Señora de la Peña** (Sepúlveda, Segovia, Abb.630), in dessen Zentrum eine Darstellung der Maiestas Domini steht, wird ebenfalls durch die Hinzufügung des Seelenwägers Michael ein direkter Hinweis auf das Jüngste Gericht gegeben und damit der Figur Christi die Bedeutung des Richtens zugesprochen.<sup>646</sup> Unter dem thronenden Gottessohn sind - einem Türsturz ähnlich horizontal nebeneinander aufgereiht - ein mit einem Drachen kämpfender Mann,<sup>647</sup> das von zwei Engeln präsentierte Chrismon in der Achse unterhalb Christus sowie die Seelenwägung - hier als bewegter Kampf des Erzengels gegen einen Dämon gezeigt. In den umgebenden Archivolten ergänzen Engel und die 24 Ältesten das Thema.

Das Portal von **San Esteban** in **Botaya** (Huesca, Abb.631), nur wenige Kilometer von dem Kloster San Juan de la Peña entfernt, vereint eine Darstellung der Maiestas Domini mit dem Zeichen Christi, dem Chrismon.<sup>648</sup> Wird auf dem Tympanon aus Berlanga de Duero durch die Seelenwägung der Gedanke an das Gericht geweckt, ist in Botaya durch die Hinzufügung des Apostelkollegiums zu beiden Seiten des Chrismon ein Hinweis auf das Weltgericht gegeben. Nebeneinander aufgereiht sind die Zeugen und Beisitzer für das kommende Gericht versammelt.

Vor dem Hintergrund der Frage nach der Herausbildung des Motivkreises der zweiten Parusie und des Jüngsten Gerichts, ist die Fassade von **San Miguel** in **Estella** (Navarra, Abb.634) von

<sup>645</sup> Eine Untersuchung des Tympanons von San Baudelio unter Hinzunahme der Bauplastik der Kastilischen Gruppe, zu der eindeutige stilistische wie motivische Parallelen bestehen, wäre vielversprechend. Bis dato wird die Bauplastik von San Baudelio nur kurz erwähnt von Gaya Nuño 1943, S.201-202; Yarza 1981, S.25; Enriquez de Salamanca 1986, S.111-112; Melero Moneo 1994 Mujer, S.169.

<sup>646</sup> Vgl. Ruiz Montejo 1979, S.264: "En el mismo dintel El Peso de las Almas matiza el Tema de la Visión y lo encauza por el sendero del Juicio Final." Zur Bauplastik von Nuestra Señora de la Peña in Sepúlveda vgl. Gómez Moreno 1938, S.74 und Ruiz Montejo 1979, S.261-269.

<sup>647</sup> Ruiz Montejo (1979, S.264) sieht in dieser Figur nicht, wie zunächst denkbar, den mit dem Drachen kämpfenden Erzengel Michael, sondern den Kampf mit der apokalyptischen Bestie als Allegorie des Bösen, das mit dem Menschen ringt. Tatsächlich ist die Figur des Kämpfenden aber nicht geflügelt, wie für eine Darstellung des Erzengels üblich.

<sup>648</sup> Die Tympanonscheibe wurde zusammen mit einigen Skulpturen der ehemaligen Westfassade in die Südwand der kleinen Kirche eingelassen. Der untere Teil des Tympanons ist sehr viel stärker beschädigt als der obere Teil. Die Gesichter einiger Apostel sind herausgeschlagen, die Oberfläche an den Oberkörpern abgestoßen. Das Tympanon von Botaya ist nur wenigen bekannt und bis jetzt nicht eingehend untersucht worden. Es wird lediglich kurz erwähnt von Gómez de Valenzuela 1968; Canellas/San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4), S.422; Enriquez de Salamanca 1987, S.38-39; Patton 1994, S.158. Die zweite Kirche von Botaya, die Friedhofskirche San Miguel, zeigt in ihrem Tympanon ebenfalls Christus in der Mandorla, die von Engeln gehalten wird.

besonderer Bedeutung (Schaubild 9).<sup>649</sup> Das Nordportal von San Miguel, das ein großes, komplexes Programm vorführt, ist neben dem Portal von Sangüesa die wohl bedeutendste Skulpturenwand des 12.Jhs. in Navarra.<sup>650</sup> Das Tympanon zeigt - wie bereits an den Portalen der sogenannten Kastilischen Gruppe mehrfach gesehen - den thronenden Christus, der hier von einer Vierpaß-Mandorla eingefasst ist und von den vier apokalyptischen Wesen sowie von Maria und Johannes begleitet wird (Abb.635). Ein Chrismon ziert das Buch, das der Gottessohn auf sein Knie stützt. Sechs Archivolten fassen das Bogenrund ein. Sie sind von innen nach außen mit Engeln belegt, die Weihrauchfässer schwenken, und mit den 24 Ältesten, die Musikinstrumente spielen, sowie Propheten mit Schriftbändern. Es folgen Szenen aus dem öffentlichen Leben Christi, Heiligenlegenden und in der äußeren Archivolte eine Reihe von Dämonen, Mischwesen, darunter Versinnbildlichungen der Luxuria und der Avaritia. Auf acht Kapitellen im Gewände wird ausführlich die Kindheitsgeschichte Jesu geschildert, ergänzt um zwei Kapitelle, die in Ranken verschlungene Krieger und Tiere zeigen. Das so vorgeführte, "klassisch" zu nennende Programm wird an den Seiten um je zwei großformatige Reliefplatten ergänzt.<sup>651</sup> Über den Reliefplatten sind auf beiden Seiten gleichmäßig angeordnet, mehrere Skulpturen eingelassen worden, darunter insgesamt acht große hochrechteckige Reliefs bzw. Säulenfiguren, die acht Apostel zeigen.<sup>652</sup> Auf den Reliefs zu beiden Seiten des Gewändes werden links in großem Format der Drachenkampf des hl. Michael, hier begleitet von einer geflügelten Gestalt,<sup>653</sup> sowie Abraham gezeigt, in dessen Schoß die Seelen der Erlösten ruhen. Unmittelbar daneben folgt auf der großen Reliefplatte eine Darstellung der Seelenwägung und der Hölle (Abb.636, 637). Die Reliefs rechts zeigen das leere Grab Christi, auf dem ein Engel sitzt und vor dem ein zweiter Engel steht, sowie die drei Marien, die Salbgefäße bringen. Mehrere Soldaten liegen schlafend am Boden, ohne die drei von rechts herankommenden Frauen zu bemerken (Abb.638, 639).

Das Jüngste Gericht wird in San Miguel auf dem Seitenrelief in seiner deutlichsten Form, der Seelenwägung, thematisiert. Es bildet damit aber nicht wie in Sangüesa den Mittelpunkt des großen Programms, wird nicht zentral im Tympanon dargestellt, sondern ist nur ein Aspekt von mehreren des gesamten Fassadenprogramms. Im Mittelpunkt steht in Estella der Christus der zweiten Wiederkehr. Die Darstellung der Seelenwägung ist sicher nicht nur allein - wie vermutet werden könnte - als Ehrerweisung an den Kirchenpatron, den hl. Michael, zu sehen, der gleich

<sup>649</sup> Vgl. Kap.II.2.3.b, S.91.

<sup>650</sup> Als weitere große Fassaden Navarras wären zu erwähnen das Westportal der Klosterkirche San Salvador in Leyre (Schaubild 18) und das Westportal der Kathedrale von Tudela. Die Skulpturen aus Leyre sind früheren Datums als die Fassaden von Estella und Sangüesa, die Portalplastik von Tudela ist später zu datieren, so daß Estella und Sangüesa als die wichtigsten Skulpturenwände Navarras Ende des 12.Jhs. bezeichnet werden können.

<sup>651</sup> Die gleichen Motive bilden mit geringen Abweichungen in den Archivolten und Kapitellen das Fassadenprogramm der Kirchen der Kastilischen Gruppe (s.o.), die mit Estella in stilistische Verbindung gebracht werden können (s. Zentrenmodell Kap.II.7).

<sup>652</sup> Zumindest die genannten Skulpturen sind nicht für diese Versetzung gearbeitet (vgl. Kap.II.2.3.b, S.91). Bis jetzt fehlt eine detaillierte Stilanalyse der einzelnen Skulpturen San MIGUELS, die Aufschluß über die originale Versetzung und eine Rekonstruktion der ursprünglichen Fassade geben könnte. Zu den Aposteln, die z.T. als Säulenfiguren gearbeitet sind, vgl. Kap.II.2.3.b, S.91.

<sup>653</sup> Zur Interpretation dieser Figur als apokalyptisches Weib vgl. Melero Moneo 1994 Mujer.

neben der Seelenwägung in seiner zweiten Funktion als Drachentöter vorgeführt wird, sondern ist im Rahmen des Gesamtprogramms zwingend. Rechts neben Seelenwägung und Drachenkampf werden die Höllenqualen, die den Verdammten drohen, mit dem paradiesähnlichen Zustand in Abrahams Schoß kontrastiert.<sup>654</sup> In der äußeren Archivolte wird der Bereich der Hölle als abschließender Rahmen des zentralen Portalteils - Tympanon und Archivolten - mit Mischwesen, Dämonen und der Personifikation der Avaritia und der Luxuria, wieder aufgegriffen.

Das Portalprogramm von San Miguel enthält alle Aspekte, die für die Fassade von Santa María in Sangüesa aufgezeigt werden konnten, wenn auch mit anderen Schwerpunkten. Die Gewändekapitelle führen die Menschwerdung Christi (Inkarnation) vor. In den drei Frauen am Grab auf dem rechten Seitenrelief wird auf den Opfertod Christi und die folgende Auferstehung verwiesen. Der Christus der zweiten Wiederkehr besetzt das Tympanon, und das Gericht wird als Kürzel auf den linken Seitenreliefs thematisiert. Auch das Apostelkollegium als Beisitzer des Gerichts fehlt nicht, wenn es hier auch auf acht Repräsentanten reduziert ist.

Wie in Sangüesa sind in Estella somit die drei Theophanien in der Fassade vereint: die Maestas Domini, das Jüngste Gericht und die Auferstehung. Allein die Verteilung und Gewichtung unterscheidet sich. In Estella steht die zweite Wiederkehr - der Moment vor dem eigentlichen Gericht - im Zentrum, sind die einzelnen Aspekte ausführlicher ausgemalt. In Sangüesa dagegen steht das Gericht im Mittelpunkt.<sup>655</sup>

<sup>654</sup> Die Illustration von Abrahams Schoß bezieht sich ursprünglich auf die Parabel von dem armen Lazarus und dem reichen Mann (Lk 16, 22). Die Seele des Lazarus kommt gemäß der jüdischen Vorstellung, derzufolge das von Abraham abstammende Volk Gottes zuletzt wieder in seinem Schoß versammelt werde, in den Schoß des Stammvaters. Daraus entwickelte sich das Motiv des thronenden Abraham mit mehreren Seelen in seinem Schoß als Verkörperung des Paradieses. Im 11.Jh. ist das Motiv schon Bestandteil des Weltgerichts, z.T. innerhalb der Mauern des himmlischen Jerusalem (vgl. Abraham mit den Seelen der Verstorbenen im Paradies auf dem Tympanon von Conques (Abb.658) und in Arles, Saint-Trophime (Fries am linken Portalgewände zwei Patriarchen mit Seelen; LCI 1994, Bd.1, S.31).

<sup>655</sup> Dies ist jedoch sicher nur eine Lesart des vielschichtigen Fassadenprogramms von San Miguel. So sieht Martínez de Aguirre (1984 Portada, v.a. S.450, 456) den Inhalt der Portalskulpturen in der Verdeutlichung der Zwei-Naturen-Lehre; zwei Deutungsansätze, die sich jedoch nicht widersprechen müssen, sondern ergänzen können.

Um das Gesamtspektrum der in den Tympana von Aragón und Navarra dargestellten Themen vollständig aufzuzeigen, seien nach den Hauptthemen - Chrismon und Maestas Domini - einige vereinzelt zu findende Motive kurz angeführt. Verschiedene Tympana thematisieren das Martyrium des jeweiligen Kirchenpatrons (z.B. San Lorenzo und San Felices, Uncastillo, Südportal; San Gil de Luna), zeigen die Versuchungen Christi (das Tympanon von Errondo, heute New York, vgl. Cahn 1967-1970; Puerta de las Platerías, Santiago de Compostela), das Letzte Abendmahl (Ejea de los Caballeros, Nordportal) oder die Kreuzigung. Die Anbetung der drei Könige wird auf mehreren Portalen dargestellt, von denen mindestens drei dem Umkreis des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña entstammen und sich bis auf geringfügige Abweichungen und der seitenverkehrten Darstellung exakt gleichen, so daß vermutlich von einer Art Kopiervorgang ausgegangen werden muß (vgl. Kap.II.4.2. Die Anbetung der drei Könige wird dargestellt auf dem Westportal der Santiagokirche von Agüero, dem Westportal von San Miguel in Biota und dem Südportal der Kirche San Nicolás in El Frago). Die Anbetung der Könige ist auch das Thema des Westportals von Santa María, Uncastillo (vgl. Ocón/ Rodríguez 1989 und Katalog IV, GF3), der Tympana von San Juan del Mercado in Benavente (Zamora) und Peralta de Alcofea (Huesca). Ob die im Vergleich zu den anderen Einzelmotiven häufige Darstellung der Epiphanie als Vorform der späteren, ausschließlich Maria geweihten Portale zu sehen ist, in denen die Marienverehrung ihren Ausdruck findet (so Mâle 1966 und Sauerländer 1972, Propyläen, Bd.6) oder ob der Hinweis von Ocón/ Rodríguez (1989) zutrifft, denzufolge die Darstellung der Könige sich in den nahe am Pilgerweg gelegenen Kirchen besonderer Beliebtheit erfreute, da die Könige die Patrone der Pilger gewesen seien, läßt sich hier nicht klären. Vgl. Valdez del Alamo 1992 Cerezo und die in Anm.58 aufgeführte Literatur zur "Kastilischen Gruppe". Auf die

## Fassaden mit möglichen Hinweisen auf das Gericht

Neben den untersuchten *Maiestas Domini*-Darstellungen, die durch Hinzufügung der Seelenwägung oder der Apostel einen Hinweis auf das Jüngste Gericht beinhalten, sind für die Klärung der Ausgangsfrage nach der Einordnung der Fassade Sangüesas Portale von Bedeutung, in denen das Gericht zwar nicht explizit dargestellt wird, aber in Nebenszenen und Einzelskulpturen, die dem Themenkreis des Gerichts entnommen sind, eingeführt und suggeriert wird.

Das Portal der Kirche **San Martín** aus **Artaiz** (Abb.640ff.), nur wenige Kilometer von Sangüesa entfernt und abseits des Hauptpilgerwegs gelegen, öffnet sich auf der Südseite des kleinen Gebäudes.<sup>656</sup> San Martín ist eine der zahlreichen einschiffigen Ruralkirchen Navarras.<sup>657</sup> Der gesamte Bau wird auf Gesimshöhe von figürlich gestalteten Konsolfiguren eingefasst, die hier jedoch unberücksichtigt bleiben müssen, da sie für das Portalprogramm unerheblich sind. Einfache Rundstäbe, kleine, prominent gearbeitete Blüten und ein Würfelband bilden die drei Archivolten des Südportals, die in Kapitellen mit in Blättern sitzenden Tieren und Menschengestalten enden (vgl. Schaubild 17).<sup>658</sup> Das Tympanon ist mit einem einfachen Chrismon, flankiert von je einer Rosette mit sechs Blättern, auf schlichtem Grund gestaltet.

In dem hier behandelten Zusammenhang sind lediglich die Reliefs und Konsolfiguren des oberen Portalteils von Interesse. Sieben Konsolfiguren, zwischen denen sechs längsrechteckige, figürlich gestaltete Metopen eingelassen sind, bilden den oberen Abschluß des Portals. An den Seiten darunter vervollständigen zwei großformatige Reliefs das Ensemble. Die Konsolfiguren zeigen von links nach rechts einen Harfenspieler (ArKo1, Abb.647a), eine Tänzerin bzw. Sängerin, die die Hände in die Hüfte stützt (ArKo2, Abb.647b), einen Flötenspieler (ArKo3, Abb.647c), einen Rebekspieler (ArKo4, Abb.647d) und eine Gebärende, die einen Krug hält und aus deren Vagina ein Kind hervorschaut (ArKo5, Abb.647e). Sie wird gefolgt von einem lachenden Phallusmann (ArKo6, Abb.647f).<sup>659</sup> Den rechten Abschluß bildet ein Mann mit Schwert und Schild, den ein Kreuz ziert. Er steht auf einem Drachen und kann somit als hl. Georg oder wahrscheinlicher als Michael benannt werden (ArKo7, Abb.647g). Auf den Metopen werden von links nach rechts in einem auf die wesentlichen Elemente reduzierten

---

besondere Kombination von Epiphanie und Chrismon, wie sie das zum Kreuzgang weisende Portal von San Pedro el Viejo in Huesca zeigt, wurde bereits eingegangen.

<sup>656</sup> Die wenigen Artikel zu San Martín von Artaiz beschränken sich auf eine kurze Beschreibung der Architektur und der Bauplastik. Keiner der Autoren geht auf eine mögliche inhaltliche Verbindung der Portalplastik, auf einen leitenden Gedanken ein. Es werden lediglich vage stilistische Überlegungen angestellt. Zu San Martín, Artaiz, vgl. Gudiol/ Gaya 1948 (*Ars Hispaniae*, Bd.5), S.145; Uranga Galdiano 1961/62; Iñiguez Almech 1967 *Escatología*; Azcárate 1976, S.141-142; Lojendio 1978 (*Zodiaque*, Bd.7), S.214-218; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.295-296; García Gainza u.a. (*C.M.N.*, Bd.4,2) 1992, S.465-471; Melero Moneo 1992 Navarra, S.III, S.14. Caldwell 1974; dies. 1980, S.27 und Anm.27.

<sup>657</sup> Vgl. Kap.II.7.

<sup>658</sup> Zur genauen Beschreibung der Kapitelle, vgl. Uranga Galdiano 1961/62.

<sup>659</sup> Die Bauplastik San Martíns ist ein Beispiel für die besondere Originalität und Aussagekraft der Skulptur der sogenannten Ruralkirchen. Abseits der Städte, Klöster und Höfe konnte sich eine sehr viel freiere und experimentierfreudige Bauplastik entwickeln. Vulvafrauen und Phallusmänner finden sich dort besonders häufig und in ausgeprägten Formen. Die in den Zentren erprobten Gestaltungsmittel wurden aufgenommen und umgesetzt. Vgl. zu dem Phänomen der Ruralkunst (*arte rural*) Gudiol/ Gaya 1948 (*Ars Hispaniae*, Bd.5), S.145 und v.a. Ruiz Montejo 1978 und Kap.II.7.

und doch ungewöhnlich ausdrucksstarken Stil folgende Szenen dargestellt: der hl. Michael, der mit der Seelenwaage in der Hand mit einem Dämon um eine nach oben entschwindende Seele kämpft (ArMe1, Abb.648a), ein Priester, der assistiert von zwei mit Buch und Weihrauchgefäß ausgestatteten Meßdienern die Messe zelebriert (ArMe2, Abb.648b), gefolgt von einer Darstellung des Abstiegs Christi in die Hölle (*descensus ad infernos*, ArMe3, Abb.648c). Christus stößt mit seinem Kreuzstab in den Kopf eines Dämons und reicht dem Stammvater Adam, der zusammen mit zwei nackten Menschen in einem riesigen, umgedrehten Höllenkopf steckt, helfend die Hand. Ein Dämon hat bereits den Arm eines nackten Mannes verschlungen, von dem zweiten ist nur noch der Kopf zu sehen. Die rechts folgende Szene läßt sich trotz ihres schlechten Erhaltungszustands noch eindeutig als Abraham, der seinen bereits auf dem Altar liegenden Sohn Isaak opfern will, identifizieren (ArMe4, Abb.648d).<sup>660</sup> Die beiden verbleibenden Metopen zeigen das Gastmahl des bösen Reichen, zu dessen Füßen der arme Lazarus liegt (Lk 16,19ff., ArMe5, Abb.648e), und den Kampf zweier berittener Krieger (ArMe6, Abb.648f). Die darunter an den Seiten eingelassenen Reliefs werden jeweils von einer löwenähnlichen Bestie belegt, die einen nackten Menschen zwischen ihren Krallen hält und mit dem Schwanz fixiert (ArR1, ArR2, Abb.649, 650). Der Löwe rechts hat sein Opfer noch nicht angerührt, wohingegen die Bestie links bereits den Oberkörper eines Mannes bis auf die Beine verschlungen hat, als solle dem noch zwischen den Klauen liegenden Mann sein nahes Schicksal vor Augen geführt werden.

Die Metopen von San Martín, Artaiz, ergänzt durch die Konsolfiguren des Portals, verbindet als grundlegende Idee das Jüngste Gericht und der Gedanke an die Erlösung. In der Seelenwägung wird, wie bereits in anderen Beispielen gesehen, verkürzt das Gericht dargestellt. Der Abstieg Christi in die Hölle folgt zeitlich unmittelbar nach dem Tod des Gottessohnes und steht für die Überwindung der Hölle und damit des Bösen wie für die Errettung der Menschheit. Es ist der Triumph über die Hölle und die Befreiung der Gerechten. Christus erlöst die Gläubigen des Alten Testaments und führt Adam dem Erzengel Michael vor. Das Gleichnis hat heilsgeschichtliche Bedeutung. Nicht nur die Errettung der Gerechten des Alten Testaments und der Voreltern ist gemeint, sondern auch die Rettung der gesamten Menschheit und die Überwindung des Todes durch das Erlösungswerk Christi.

In der Opferung des Isaak wird auf den Opfertod Christi verwiesen. Abraham, der seinen Sohn opfern will, wird bei den Kirchenvätern mit Gott verglichen, der Christus zur Erlösung der Menschheit aussendet.<sup>661</sup>

In dem Messopfer (ArMe2) wird des Opfertodes Christi gedacht bzw. dieser nachgebildet.

In den zwei verbleibenden Metopen (ArMe5 Lazarusparabel; ArMe6 Reiterkampf) werden dem Menschen nun ebenso wie in den Seitenreliefs die beiden Möglichkeiten des Ausgangs der Seelenwägung, d.h. des Gerichts, vorgeführt. Die Seele des Lazarus ruht - wie die der Auserwählten - nach dem Tod in Abrahams Schoß und wird errettet, der Reiche dagegen

<sup>660</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.295. García Gainza u.a. (1992, Bd.4,2, S.467-468) bezeichnet die Szene dagegen irrtümlich als "imposición de manos".

<sup>661</sup> Vgl. LCI 1994, Bd.1, Sp.27.

kommt wie die Verdammten in die Hölle. Das Duell der beiden Reiter muß in diesem Zusammenhang vermutlich ganz allgemein als Kampf zwischen Gut und Böse gedeutet werden.

In den beiden Seitenreliefs wird der grundlegende Gedanke, das antithetische Grundprogramm von Vergebung und Strafe, Paradies und Hölle, Auserwählten und Verdammten zusammengefaßt. Der Löwe links steht für die Strafe, er verschlingt den Sünder. Der Löwe rechts repräsentiert dagegen die Errettung. Der Mensch wird hier nicht von der Bestie gepackt, um sogleich gefressen zu werden, sondern beschützend zwischen den Beinen gehalten.<sup>662</sup>

Der Gedanke an das letzte Gericht und die Hölle wie auch der Erlösungsgedanke bestimmen also den oberen Portalteil von San Martín in Artaiz.<sup>663</sup>

Auf ganz andere Weise werden auf dem Tympanon von **San Miguel in Uncastillo** (Aragón, Abb.651) der Themenkreis des Gerichts und die Hoffnung auf Erlösung angesprochen.<sup>664</sup>

Zentrum der Komposition ist ein riesiges Chrismon. Rechts und links davon stehen sich mit gekrümmtem Körper dem Bogenverlauf anpassend, der Erzengel Michael und der Teufel gegenüber. Beide kämpfen um die Seele eines Verstorbenen, die als kleines, nacktes, bärtiges (!) Männchen über dem Chrismon schwebt.<sup>665</sup> Die beiden Widersacher halten das Chrismon nicht, präsentieren es nicht wie etwa die Engel auf dem Nordportal von San Pedro el Viejo in Huesca (Abb.622), sondern agieren, quasi ohne das Zeichen zu beachten und ohne darauf Bezug zu nehmen.

Der Erzengel Michael, Patron der Kirche, kämpft um die Seele eines Verstorbenen. Es ist nicht genau zu bestimmen, welcher Zeitpunkt hier illustriert wird. Mit diesem Kampf könnte entweder die Gerichtssituation am Ende der Zeiten gemeint sein, die üblicherweise durch den hl. Michael als Seelenwäger verdeutlicht wird - hier verkürzt als Kampf dargestellt - oder es könnte das Partikulargericht, also das individuelle Gericht über einen soeben Verstorbenen gemeint sein.<sup>666</sup>

Unklar ist in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Chrismons. Steht es für die Präsenz Christi in dieser entscheidenden Stunde? Senés Erklärung, der in dem Chrismon nur eine Konzession an die aragonesische Tradition sieht, ist sicherlich zu einfach.<sup>667</sup>

Ob Partikulargericht oder Gericht am Ende der Zeiten, im Rahmen der hier aufgezeigten Entwicklung der an den Tympana Aragóns und Navarras illustrierten Motive ist das Tympanon

<sup>662</sup> Eben diese beiden gegensätzlichen Pole wurden mit denselben Bildmitteln, den zwei Löwen, bereits auf dem Tympanon der Kathedrale von Jaca verdeutlicht. So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, S.331.

<sup>663</sup> Caldwell (1980, S.27, Anm.27) interpretiert die beiden Löwen auf den Seitenreliefs San Martíns als Symbol des Gerichts, eine Deutung, die auf diese beiden Reliefs reduziert problematisch ist, als Grundgedanke des gesamten Skulpturenprogramms jedoch zutrifft. Die Metopen berücksichtigt die Autorin nicht.

<sup>664</sup> Vgl. Kap.II.5.1.d. Sené (1966, S.379) stellt fest, daß in der Comarca Cinco Villas (frühere Verwaltungseinheit), zu der auch Uncastillo zählt, besonders viele Darstellungen des Chrismon zu finden sind.

<sup>665</sup> Wie in San Pedro el Viejo, Huesca (Südportal), und San Lorenzo, Uncastillo, bereits gesehen, wird auch hier das Zeichen (Chrismon) mit einer eigenständigen figürlichen Darstellung kombiniert.

<sup>666</sup> Vgl. Kat. Ausst. Köln 1994, Nr.91: "Die nackte Seele des eben erst Verstorbenen muß gerichtet werden. Unmittelbar nach dem Tod wird im Partikulargericht ihr Geschick entschieden und damit das Gesamtgericht nach dem Kommen des Antichrist am Ende der Zeiten vorweggenommen."

<sup>667</sup> Sené 1966, S.379.

von San Miguel, Uncastillo, einerseits als Kombination von Chrismon und figürlicher Szene und andererseits als neue Darstellungsart aus dem Themenkreis des Gerichts von Bedeutung.

Auf dem Südportal einer zweiten, dem Erzengel Michael geweihten Kirche Aragóns, **San Miguel** in **Biota** (Schaubild 13, Abb.652), wird dem Kirchenpatron in seiner Funktion als Seelenwäger das gesamte Tympanon eingeräumt. Dramatisch entwickelt sich der Kampf des Erzengels gegen die Dämonen, die mit allen Tricks versuchen, die Waagschale zu sich herunterzuziehen. Rechts von Michael warten zwei kleinere Engel mit ausgebreiteten Tüchern darauf, die Seelen der Geretteten in Empfang zu nehmen. Da sonst jeglicher Hinweis auf das Weltgericht fehlt, ist das Thema Seelenwägung hier vermutlich in erster Linie als Ehrerweisung an den Kirchenpatron zu sehen und nur in zweiter Linie als Zeichen des Gerichts gemeint.<sup>668</sup>

Zwei stark mutilierte Portale Navarras und Aragóns - das Westportal von San Salvador in Leyre und das Portal der Burgkirche von Loarre - könnten aufgrund bestimmter Skulpturen einen Hinweis auf das Gericht enthalten und sollen danach befragt werden.

Das Portal der Klosterkirche San Salvador von **Leyre** (Schaubild 18, Abb.653) zeigt in der jetzigen Zusammenstellung nur einzelne Skulpturen, die einen Hinweis auf das Gericht geben: posauneblasende Engel, Darstellungen der Avaritia und der Luxuria, einen Höllenkopf sowie einen Dämonen, der einen Menschen hinter sich herführt (Abb.654). Es ist als Ganzes jedoch nicht mehr schlüssig, etwa als eschatologisches Programm zu interpretieren.<sup>669</sup>

Der nur fragmentarisch überkommene Fries der Burgkirche von **Loarre** (Aragón, Abb.655, 656) über dem vorspringenden, ohne Tympanon gearbeiteten Portalkörper in der Südwand - er ist der Länge nach auf ungefähr ein Drittel Höhe erhalten - läßt an den hier behandelten Zusammenhang von zweiter Parusie und Weltgericht denken, hat bei genauerer Betrachtung jedoch eine andere thematische Ausrichtung.<sup>670</sup> In der Mitte ist der in einer Mandorla thronende Gottessohn zu erkennen. Die Inschrift auf der Mandorla Christi gibt del Arco mit SUM EGO FONS VITAE wieder.<sup>671</sup> Von den vier apokalyptischen Wesen, die in der Anordnung zu Christi Seiten plziert waren, sind lediglich der Löwe und der Stier erhalten. Rechts und links folgen je ein Engel und fünf nackte Menschen, die hinter einer Art wellenförmigem Band stehen.<sup>672</sup> Die

<sup>668</sup> Vgl. Kap.II.4, Anm.2.

<sup>669</sup> Cuadrado Lorenzo (1993, S.236) stellt die Einzelskulpturen der Zwickel des Westportals von Leyre, die dem Themenkreis des Gerichts entstammen, zusammen und spricht von einem "curioso ciclo de contenido escatológico". Eine inhaltliche Beziehung zu den Figuren des Tympanons und der Archivolten kann jedoch auch sie nicht feststellen. Die Motive aus dem Themenkreis des Jüngsten Gerichts stehen in der heutigen Versetzung beziehungslos neben Motiven aus anderen Zusammenhängen.

Zur Fassade der Klosterkirche von Leyre vgl. Lacarra/ Gudíol 1944; Gudíol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5), S.119-122; Tyrrell 1958; Gaillard 1964; Durliat 1964; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.98ff.; Cuadrado Lorenzo 1993.

<sup>670</sup> Zur Burgkirche von Loarre vgl. Kap.II.6., S.148.

<sup>671</sup> Del Arco y Garay 1917 nach Durliat 1990, S.265.

<sup>672</sup> Das Motiv taucht ähnlich auf einem Kapitell in der Kathedrale von Jaca auf (abgebildet in Bredekamp 1992, Abb.10). Ein tanzendes Paar, begleitet von Musikern, wird von wellenförmigen Gebilden umgeben.

Deutung dieses Motivs ist unklar. Der Mittelteil des Frieses entspricht einer typischen Maiestas Domini-Darstellung, allein durch die hinter den Wellen stehenden Personen kommt ein neuer Gedanke hinzu. Durlat interpretiert das "Wellenband" als Wasser und sieht in der Darstellung einen Hinweis auf die Taufe. Der Sünder wird durch die Taufe zu neuem Leben erweckt und von der Sünde befreit. Die Inschrift bekräftigt eine derartige Deutung.

Die genaue Durchsicht der erhaltenen Portale bestätigt somit die anfänglich aufgestellte These. Das Tympanon von Santa María la Real in Sangüesa zeigt die einzige erhaltene, explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts in Nordspanien.<sup>673</sup> An den anderen Fassaden wird zwar der Gedanke an das Weltgericht in einigen Fällen durch einzelne Skulpturen entwickelt, es steht jedoch nicht im Mittelpunkt der Komposition.

### 3. Vom strengen Richter zum versöhnenden Gottessohn

Gibt es eine Ikonographie des Pilgerwegs?

Die Fassade Santa Marías aus Sangüesa nimmt also innerhalb der zeitgleichen Portale Nordspaniens eine Sonderstellung ein. Das Tympanon von Santa María ist die einzige erhaltene explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts in Nordspanien.

Nach der Einordnung des Portals innerhalb der spanischen Bauplastik liegt nun die Frage nach möglichen Bezügen zu zeitgleichen Portalen und v.a. Weltgerichtsbildern in dem Nachbarland Frankreich nahe, zumal enge stilistische Beziehungen zwischen der Bauplastik Sangüesas und bestimmten Skulpturenkomplexen Frankreichs aufgezeigt werden konnten (vgl. Kap.II.1 und Kap.II.2.).

Ungefähr zur Entstehungszeit der Bauplastik Sangüesas wurden an vielen bedeutenden Kirchen Frankreichs - im Gegensatz zu den überwiegend sparsam mit Skulpturen besetzten Fassaden Nordspaniens - große, vielfigurige Portalanlagen entwickelt, z.B. in Moissac, Vézelay, Toulouse, Beaulieu-sur-Dordogne, Conques, Autun, der Saintonge (Saintes, Angoulême, Poitiers) und der Provence (Arles, Saint-Gilles).

Auch hier herrschen Darstellungen der zweiten Wiederkehr Christi und des anschließenden Weltgerichts vor. Das Thema wird jedoch ganz anders umgesetzt als in Spanien gesehen.

---

Durlat (1990, S.236) und Moralejo Alvarez (1974, S.90ff.) deuten die "Wellen" als Wasserwogen. Bredekamp (1992, S.106) interpretiert sie dagegen als Stoffbahnen.

<sup>673</sup> So auch Azcárate (1976, S.134-135 und S.143) über das Portal von Sangüesa: "Su dedicación al Juicio Final responde a un contexto en función del programa iconográfico de la ruta de peregrinación, pues es la única que, en tierra española, se dedica íntegramente a este tema (...) y ya no lo habrá más hasta Santiago de Compostela." Azcárate verbleibt bei der Feststellung und gibt keinen Erklärungsversuch, warum Sangüesa das einzige Weltgerichtsbild auf dem spanischen Teil des Pilgerwegs ist. Azcárate irrt, wenn er behauptet, daß es auf den drei Wallfahrtswegen durch Frankreich, die über Roncesvalles Spanien betreten, Darstellungen des Gerichts gäbe, auf dem vierten Weg, über Somport, jedoch nicht, vgl. Kap.VI.3.



Darstellungen der eschatologischen Theophanien, der Maiestas und seltener der Himmelfahrt finden sich zahlreich in der romanischen Bauplastik Frankreichs. Die Durchsicht der erhaltenen Portale ergibt, daß nicht das Gerichtsbild das vorherrschende Thema ist, sondern die Theophanien, das Sichtbarwerden Gottes. Die Darstellung der himmlischen Erscheinung Christi ist das Generalthema der Mehrzahl der Tympana Frankreichs und des Mittelalters überhaupt.<sup>674</sup> Dieses Thema wird in den einzelnen Portalen verschieden umgesetzt, es werden unterschiedliche Zeitmomente illustriert. In einigen Fällen ist es ausgesprochen schwierig, den dargestellten Zeitpunkt exakt zu bestimmen, da die eschatologischen Zeitphasen fließend und ambivalent gezeigt werden. Entsprechend gegensätzlich werden die Bildinhalte der großen Portale in der Literatur benannt und Begriffe wie Maiestas Domini, Parusie oder Jüngstes Gericht zuweilen nicht differenziert und falsch angewandt.<sup>675</sup>

Nach Kleins Definition und Unterscheidung der eschatologischen Zeitphasen in gegenwärtige (*primerus adventus*) und endzeitliche, also zukünftige, Theophanie (*secundus adventus*), die wiederum in die Parusie als triumphale, endzeitliche Wiederkehr und das eigentliche nachfolgende Gericht unterschieden wird, sind innerhalb der romanischen Portale Frankreichs allein die Tympana von Saint-Lazare in Autun (Abb.657),<sup>676</sup> Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue<sup>677</sup> (Abb.658, 659) und das nur in fragmentarischem Zustand erhaltene Westportal der Kathedrale Saint-Vincent in Mâcon<sup>678</sup> (Abb.660) als Gerichtsbilder zu bezeichnen.<sup>679</sup> Die

<sup>674</sup> Es kann im Rahmen dieser Arbeit aus naheliegenden Gründen keine ebenso detaillierte Durchsicht der Kirchen Frankreichs gemacht werden, wie dies für Navarra und Aragón erfolgt ist, doch sind so viele Skulpturenkomplexe in die Analyse eingeflossen, daß verallgemeinernde Aussagen legitim erscheinen. Vgl. Mâle 1966, S.377-419; van der Meer 1938, S.369-370; Klein 1994 und Sauerländer 1970, S.24 (nur auf Frankreich bezogen): "In der Frühzeit des 12.Jahrhunderts war der Hinweis auf Endzeit und Jüngstes Gericht das wichtigste Thema des figürlichen Kirchenportals. Zur Veranschaulichung des Themas erschienen auf den romanischen Bogenfeldern vor allem drei Darstellungen: 1. Der Thronende mit den Vier Wesen und den Vierundzwanzig Ältesten nach Off.4,2 2 das Jüngste Gericht nach Matthäus 24,25; 3. die Himmelfahrt mit Betonung von Apostelgeschichte 1,11; "Dieser Jesus, welcher von Euch ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren."

<sup>675</sup> Klein (1992, 1990 und v.a. 1994, dort auch weiterführende Literatur) sowie Christe (1969 und 1974) haben sich um eine exakte Benennung des illustrierten Zeitmoments bemüht und fassen die Diskussion sowie die Schwierigkeiten bei der Definition der jeweils dargestellten eschatologischen Momente zusammen. Ein Beispiel für die großen Meinungsunterschiede und häufigen Meinungswechsel ist das Portal von Beaulieu-sur-Dordogne. Von vielen Autoren wird es als eine noch nicht völlig ausgereifte Version des Jüngsten Gerichts angesehen (so z.B. Mâle 1966, S.178-180; Berger 1926, S.190-192; Sauerländer 1970, S.26. Vgl. Klein 1994, Anm.30). Klein (1994, S.400-401) kann dagegen überzeugend darlegen, daß in Beaulieu nicht das Gericht, sondern der zeitlich vorangehende Moment der Parusie thematisiert wird.

<sup>676</sup> Zu dem Westportal der Kathedrale von Autun vgl. Zarnecki/ Grivot 1962; Sauerländer 1965; ders. 1966; Hearn 1981, S.161, 214; Werckmeister 1982; Bonne 1984; Rupprecht/ Hirmer 1984, S.112-115; Zink 1988; ders. 1989/90.

<sup>677</sup> Zu dem Portal von Sainte-Foy in Conques vgl. Aubert 1954; Bernoulli 1956, S.62ff; Gaillard 1966; Bousquet 1971; ders. 1973; Rupprecht/ Hirmer 1984, S.98ff.; Gaillard 1963, *Zodiaque* Bd.17; Durlat 1978/ Gaillard 1938, S.105ff.; Hearn 1981, S.180ff.; Sauerländer 1979. Zu den Kapitellen der Kathedrale von Autun vgl. Kap.II.4.

<sup>678</sup> Zu dem Portal von Saint-Vincent in Mâcon vgl. Porter 1923, Bd.1, S.122, Abb.92; Mâle 1966, S.418; Virey 1935; Sauerländer 1966, S.273-276; Christe 1969, Abb.13, S.122; Lyman 1986.

Die gegenwärtige sehr rohe Versetzung des Westportals von Mâcon geht auf eine Wiederaufstellung nach 1848 zurück; das Portal war 1799 abgebrochen worden (vgl. Sauerländer 1966, S.273 und Anm.50, 51). Aussagen über die Gesamtkomposition sind nur unter Vorbehalt zu machen, da es aufgrund der bis heute zugänglichen Informationen nicht möglich ist, den ursprünglichen Inhalt des gesamten Programms

Tympana dieser drei Kirchen zeigen in dem Motiv der Seelenwägung - ergänzt durch die Richtergeste - die für das Gerichtsbild grundlegende Scheidung der Auferstandenen in Auserwählte und Verdammte. Hinzukommen variierbare und für die Definition des Weltgerichtsbildes nicht zwingende Elemente wie die Auferstehung der Toten, Himmel, Hölle und posauneblasende Engel.

Mit den drei französischen Gerichtsbildern - Conques, Autun, Mâcon - soll das Jüngste Gericht im Tympanon von Sangüesa verglichen werden, um eine Einschätzung und Einordnung des Navarreser Bildes vornehmen zu können.

Allen drei französischen Gerichtsbildern liegt eine ähnliche Komposition zugrunde. Die zahlreichen Akteure sind in Streifen um die zentrale Figur des Richters angeordnet. Am striktesten ist die Komposition auf dem Tympanon von Mâcon eingehalten, wo die Figuren in fünf etwa gleich hohen horizontalen Streifen nebeneinander aufgereiht sitzen.<sup>680</sup> In Conques ist das Bogenrund in drei "Bänder" geteilt. Das Tympanon von Autun besteht aus zwei breiten Bändern, ergänzt durch den Türsturz als drittes Register. Die beiden oberen Streifen werden hier durch die riesige Figur des Richters durchbrochen und die Komposition seitlich zusätzlich durch Teile der Paradiesarchitektur links und große Dämonengestalten rechts, die die Zoneneinteilung durchbrechen, verunklärt.<sup>681</sup>

Das Sangüesaner Weltgerichtstympanon kommt dem Bogenfeld von Saint-Lazare in Autun kompositorisch auffallend nahe. In Autun wie in Sangüesa bildet der Türsturz das dritte, untere Register. Auf beiden Portalen durchbricht die zentrale, hieratische Richterfigur die zwei oberen Register<sup>682</sup> - wenn auch in Sangüesa in den Proportionen zurückgenommen. Sie wird auf jeder Seite von zwei Engeln gerahmt, die in Autun als Träger der Mandorla, in Sangüesa als Posaunenbläser fungieren.<sup>683</sup> Zu den Seiten des Richters ist das Tympanonrund auf beiden Vergleichsbeispielen in zwei Streifen eingeteilt. Sowohl in Autun als auch in Sangüesa ist die zentrale Szene des Gerichtsbildes, die Seelenwägung, aus der Achse gerückt - wo sie z.B. in Conques (zu Füßen des Richters, genau über der Trennwand, die das Paradies von der Hölle abschließt,) und auf zahlreichen späteren Weltgerichtsbildern (z.B. Chartres-Süd) plazierte ist - und nach rechts in den Bereich der Hölle versetzt. Eine weitere Parallele zwischen Autun und

---

zu rekonstruieren. Mindestens an einzelnen Stellen entspricht die gegenwärtige Zusammenstellung der Blöcke nicht mehr dem originalen Versetzungszusammenhang.

<sup>679</sup> Das Westportal von Saint-Denis (1137-1140; vgl. Blum 1992) folgt als erstes frühgotisches Gerichtportal. Da hier keine Diskussion um die Definition der auf den verschiedenen Portalen thematisierten Bildinhalte und der dargestellten Zeitmomente geführt werden kann, sei auf Klein 1994 verwiesen. Er gibt die restriktivste und überzeugendste Definition der Gerichtsportale.

<sup>680</sup> Die beiden unteren Tympanonstreifen wurden vermutlich für Prozessionen nachträglich durchbrochen (vgl. die Beschreibung bei Sauerländer 1966, S.274).

<sup>681</sup> Zur zentralen Richterfigur in Autun und deren Herleitung aus Maiestas Domini-Darstellungen des Typus von Cluny III., vgl. Sauerländer 1966, S.268.

<sup>682</sup> In Conques nimmt die Richterfigur nur die Höhe von einem Streifen ein, in Mâcon hat die Mandorla des Gottessohnes - die Figur Christi wurde herausgemeißelt - die Höhe von zwei Streifen.

<sup>683</sup> In Kap.II.4. wurde versucht, die stilistischen Bezüge zwischen einem Teil der Bauplastik Sangüesas und der Kathedralplastik von Autun aufzuzeigen. Die posauneblasenden Engel sind in Autun in die unteren Ecken des Tympanons ins Paradies und zwischen die Verdammten in der Hölle sowie in das obere Register neben Maria und die Apostel als Beisitzer des Gerichts gerückt. In Conques sind ebenfalls Engel um die Mandorla angeordnet, die hier Schriftbänder und Leuchter halten.

Sangüesa bilden die dichtgedrängt nebeneinander stehenden Apostel links von Christus in Autun und die Gruppe der Auferstandenen in Sangüesa.

Insgesamt wirkt die Komposition in Sangüesa ausgewogener und ruhiger, da die Proportionen der Einzelteile zueinander - z.B. Tympanon und Türsturz - nicht wie in Autun ins Extrem gesteigert sind, die Seitenstreifen strikt eingehalten und die Figuren gleichmäßig hintereinander aufgereiht werden. Die gleichmäßige Reihung der Figuren wird in Sangüesa im Türsturz fortgesetzt und lediglich im Bereich der Hölle aufgelockert. Die durch die Komposition vermittelte Ruhe wird in der Reduktion des eingesetzten Personals und v.a. durch den Gesichtsausdruck und die Gesten der einzelnen Personen intensiviert. In Sangüesa fehlen, im Gegensatz zu dem Autuner Gerichtsbild, in dem die Dämonen und Verdammten ein reiches Repertoire an Gemütszuständen und Bewegungen vorführen, Emotionen und jede Art von wilden Gesten.

In den drei französischen Weltgerichtsbildern von Autun, Conques und Mâcon wird das Jüngste Gericht mit großer Fabulierfreude geschildert. In Autun nimmt die Auferstehung der Toten einen ungewöhnlich großen Raum ein und belegt den gesamten Türsturz.<sup>684</sup> In Conques helfen Engel den Toten, die auf den "Dachschrägen" der Paradiesarchitektur sitzen, aus ihren Gräbern. Zahlreiche Figuren bevölkern das Bogenrund und beschreiben das Gericht, die Seelenwägung und v.a. die Folgen des menschlichen Tuns, die himmlischen Freuden und die Höllenqualen. Das Paradies, das durch Architekturelemente wie Torbögen und Paradiespforte angedeutet ist, wird von den Aposteln, Maria, zahlreichen Auserwählten und Engeln bevölkert. In Conques sind außer weltlichen und geistlichen Würdenträgern sowie Maria und Petrus auch die Kirchenpatronin, die hl. Fides, und Abraham, in dessen Schoß die Seelen der Erretteten ruhen, zu erkennen. In der Hölle - in Conques wird der Eingang in den Höllenschlund durch einen riesigen Tierkopf verdeutlicht, und Satan hat den Vorsitz - erleiden die Sünder alle nur erdenklichen Qualen. Sie werden verbrannt, von Schlangen und Teufeln gebissen, gestoßen, mit den unterschiedlichsten Waffen traktiert, erhängt, Kopf zu unterst an einem Flaschenzug emporgezogen oder ihre Zungen werden herausgerissen. Die Dämonen sind für das höllische Treiben mit Morgenstern, Lanze und Pickel ausgestattet. Die Seelenwägung - in Conques klein, aber in der Achse plaziert - bildet in Autun übergroß den Mittelpunkt des grausigen Höllenszenarios. Die Hölle von Autun wirkt nicht nur durch die sie bevölkernden abgezehrten Dämonengestalten besonders erschreckend, sondern vor allem durch die vor Angst verzerrten Gesichter der Auferstandenen, ihre Gesten größter Bedrängnis und durch die zu wilden, wie wahnsinnig schreienden Grimassen entstellten Gesichter der Dämonen. Der Bildhauer verstand es, die Darstellung von verhaltenen Gesten bis hin zu den leidenschaftlichsten Gefühlsausbrüchen zu differenzieren. Die Reihe der Auferstehenden im Türsturz wird von links nach rechts, je näher man der Hölle kommt, zunehmend dramatischer.<sup>685</sup>

<sup>684</sup> Zur Interpretation der Auferstehung der Toten als Illustration der Präfigurationslehre, vgl. Sauerländer 1966, S.279-281 und Werckmeister 1982.

<sup>685</sup> Vgl. die Beschreibung des Türsturzes bei Sauerländer 1966, S.279-281.

Diese Elemente, welche die drei Portale dem vielfigurigen, narrativ reichen Typus des Gerichtsbildes zuschreiben, - Höllenqualen, Paradies, Auferstehung der Toten - sind im Gegensatz dazu in Sangüesa auf wenige Figuren reduziert oder fehlen ganz.<sup>686</sup> So erleidet stellvertretend für die große Schar der Verdammten allein ein Paar die Qualen der Hölle, und es gehen nur drei Auserwählte einem zu imaginierenden Paradies entgegen, das ebenso wenig wie die Auferstehung der Toten illustriert wird. Der Hölle wird in Sangüesa nur ein sehr kleiner Bereich des Bogenrunds eingeräumt, wogegen der höllische Bezirk in Conques und Autun gut die Hälfte des Tympanons einnimmt und die darin agierenden Dämonen in gesteigertem Größenmaßstab gegeben werden.

Die französischen Gerichtsbilder werden bestimmt durch die Ausmalung der Strafen und des Lohnes, also der Folgen des Gerichts.<sup>687</sup> Christus ist der unnahbare, furchterregende Herrschergott und Richter.<sup>688</sup> Die ursprünglich rein triumphale Komposition (*Maiestas Domini*) wird um anekdotische Elemente ergänzt und in ein anschauliches didaktisch-moralisches Programm umgewandelt, das klar antithetisch aufgebaut ist und dem ein dualistisches Weltbild zugrunde liegt. Die Entwicklung der Gerichtsangst steht im Vordergrund. Der Nachdruck liegt auf der Warnung vor der Verdammnis und den Schrecken der Hölle. Die Komposition vermittelt durch das Herausheben von Gegensätzen das antithetische Grundkonzept: Durch die zentrale Richtergestalt wird das Bogenfeld in zwei Hälften, zwei Seiten, geteilt: Paradies und Hölle. In Conques sind die gegensätzlichen Bereiche in dem unteren Streifen je von einem Spitzdach bekrönt, gleich gestaltet, und als zwei Möglichkeiten des Ausgangs des Gerichts nebeneinander gesetzt.

Ganz anders verhält es sich in dem Sangüesener Tympanon. Der Gedanke der Gerichtsangst, das Einflößen von Furcht, ist in Sangüesa zweitrangig und kaum spürbar. Hier stehen Christus und die Auferstandenen im Vordergrund. Der von den Toten auferstandene Gottessohn wird mit entblößter Brust - ursprünglich vermutlich mit aufgemalter Seitenwunde - die Rechte im Segensgestus erhoben (also nicht mit der Richtergebärde) gezeigt. Er ist zwar der Herrscher (Krone und Kreuznimbus), der gekommen ist, um zu richten (Buch des Lebens, Seelenwägung, posauneblasende Engel), doch ist mit seiner entblößten Seite (Seitenwunde) und durch den Verzicht auf die künstlerisch sicher reizvolle Ausmalung der Höllenqualen und der Gegenüberstellung von Hölle und Paradies eine inhaltliche Verschiebung gegeben. Hier geht es nicht primär um die Vermittlung von Furcht und Gerichtsangst sondern um die Hoffnung auf Erlösung. Die freigelegte Seitenwunde repräsentiert die Möglichkeit der Vergebung und der Gnade. Der Hinweis auf die Passion Christi (Seitenwunde, drei Marien am Grab, Darbringung im Tempel) ist nicht als Zeichen der Vergeltung zu verstehen, sondern als Zeichen des rettenden Selbstopfers.

<sup>686</sup> In Conques kommen zu dem "Standardrepertoire" noch weitere Einzelmotive hinzu wie zwei Engel, die das "Zeichen des Gottessohnes", das Kreuz, tragen sowie Sonne, Mond und zahlreiche Engel mit Schriftbändern, Weihrauchfässern, Schwert, Fahne und Buch.

<sup>687</sup> Bredekamp (1989/ 90, S.282) spricht von einer "explizite(n) Ikonographie der Strafe und der Erlösung".

<sup>688</sup> Vgl. Klein 1994, S.403-404.

Autun, Mâcon und Conques liegen alle an einem der vier Wallfahrtswege, die - ab Puente la Reina in einem Weg als Camino de Santiago zusammengefaßt - nach Santiago de Compostela führen (Karte I.6). Es stellt sich die Frage, ob diese Gemeinsamkeit eine übergreifende Interpretation der Darstellungen erlaubt.

Autun und Mâcon liegen an der Via Tolosana, dem einzigen der vier durch Frankreich führenden Pilgerwege nach Santiago de Compostela, der über den Somport-Paß die Pyrenäen überquert und über Jaca und Leyre in einem Nebenweg an Sangüesa vorbeigeleitet wird, bis alle vier Pilgerwege in Puente la Reina zusammentreffen und in dem Camino bis nach Santiago de Compostela fortgesetzt werden. Conques war eine wichtige Station an der Via Podiensis, die über Moissac weiterführte und wie die beiden anderen Wege (Via Lemovicensis, Via Turonensis) über Roncesvalles nach Nordspanien kam.<sup>689</sup>

Aufgrund des fragmentarischen Denkmalbestands und ohne umfassende Untersuchung ist es schwierig, Aussagen über mögliche zusammenhängende thematische Verteilungen an den Portalen entlang der Pilgerwege und über das Vorkommen von Weltgerichtsdarstellungen an diesen Wegen zu machen. Dennoch sollen thesenhaft Überlegungen zu einer thematischen Verbindung der Kirchen auf dem Pilgerweg bzw. zu thematischen Schwerpunkten und inhaltlichen Verschiebungen angestellt werden, so wie sie sich nach der Analyse der zahlreichen Skulpturenkomplexe Frankreichs und Nordspaniens herauskristallisiert haben.<sup>690</sup>

Mit aller Vorsicht, als Anregung zur Diskussion für weiterführende Arbeiten zu verstehen, seien folgende Schlüsse aus den gemachten Beobachtungen formuliert.

Der Typus der anekdotischen Gerichtsbilder mit der besonderen Betonung der Höllenstrafen und die Darstellungen der verschiedenen eschatologischen Zeitmomente mit unterschiedlichen Motiven aus dem Darstellungskreis des Gerichtsbildes entlang der Pilgerwege in Frankreich<sup>691</sup> finden offensichtlich an den Portalen Nordspaniens keine Fortsetzung.

Sobald die Pyrenäen überschritten sind, begegnen dem Pilger, dem in Frankreich in allen nur erdenklichen Formen die Folgen seines sündigen Tuns eindringlich vor Augen geführt und die

<sup>689</sup> Vgl. Bottineau 1987; Herbers 1990.

<sup>690</sup> In diesem Zusammenhang ist die seit den Arbeiten von Kingsley Porter bis heute diskutierte Frage nach der möglichen Bedeutung der Wallfahrtswege nach Santiago de Compostela für die Ausbildung der romanischen Skulptur zu bedenken und eventuell neu zu bestimmen. Inzwischen besteht Einigkeit darüber, daß die Ausschließlichkeit, mit der Porter die Bedeutung der Wallfahrtswege für die Entwicklung der romanischen Skulptur konstatierte, in ihrer Eindimensionalität sicher nicht ganz zutrifft. Der Wallfahrtsthematik sind andere Aspekte hinzuzufügen. So konnte Bredekamp für die Skulptur des 11.Jhs. die Bedeutung des Königshofes von León - eine von León ausgehende Hofschule - aufzeigen. Das dynastische Element und die Wallfahrtsthese schließen sich jedoch nicht aus sondern ergänzen sich. Der These Porters von der Verbreitung der Skulptur längs der Pilgerwege, die für Porter den "Garanten gleichberechtigten internationalen Austausches" abgegeben hat, ist eine unabhängige innerspanische Entwicklung hinzuzufügen (Bredekamp 1989, S.102; ders. 1989/ 90, S.7; ders. 1994, S.263). Vgl. dazu Kap.II.7.

Zur Diskussion um die Bedeutung des Pilgerwegs als "Rückgrat" oder "Arteriensystem" (Azcarate 1976, S.131-132) der Entwicklung romanischer Bauplastik und einer "Schule des Pilgerwegs" vgl. Lyman 1969; Moralejo Alvarez 1985; Forsyth 1986 und Bredekamp 1988, vgl. auch Kap.I.3.1.

<sup>691</sup> Zu diesen Motiven zählen z.B. in Beaulieu die Auferstehung der Toten und die posauneblasenden Engel sowie in Moissac die 24 Ältesten.

Angst vor dem Gericht vermittelt worden sind, andere, neue Bilder. In Jaca steht er zwar auch vor der Entscheidungssituation - Erlösung durch Bereuen der Sünden oder Bestrafung -, doch werden ihm hier die beiden Möglichkeiten in den subtileren (und vermutlich nicht ohne weiteres verständlichen) Bildern der Tiersymbolik vorgeführt. In Sangüesa wird in der Seelenwägung zwar auch das Gericht thematisiert, doch stehen die drohenden Höllenqualen nicht mehr im Vordergrund. Magdalena führt die Möglichkeit der Erlösung vor. Der Christus der zweiten Parusie (z.B. in San Miguel, Estella) begleitet den Wallfahrer bis nach Santiago de Compostela. Hier nun begegnet der Pilger, der die Höllenvisionen Frankreichs hinter sich gelassen hat, in dem Pórtico de la Gloria einem ganz anderen, neuen Bild. Am Höhe- und Endpunkt der langen Wallfahrt, erwartet ihn nicht mehr der unerbittlich strenge Richtergott aus Autun, Conques oder Mâcon, sondern der versöhnende Gottessohn, der dem Pilger seine Wundmale entgegenstreckt (Abb.332). Das eigentliche Gericht wird im zentralen Tympanon der Dreiportalanlage nicht mehr thematisiert, die Folgen des Gerichts sind in die Archivolten des rechten Seitenportals verbannt (Abb.333-335).<sup>692</sup> Im Zentrum steht der Christus der zweiten Parusie, der versöhnende Gottessohn, und die Aussicht auf Errettung.<sup>693</sup> Der große Christus des Tympanon zeigt dem Pilger die geöffneten Hände mit den Wundmalen sowie die Seitenwunde und verweist damit auf seinen Opfertod.<sup>694</sup> Christus wird begleitet von den vier apokalyptischen Wesen, die von Engeln vorgeführt werden, und von den Heerscharen der Erlösten, die zu beiden Seiten des Gottessohnes versammelt sind. Im Tympanon des Pórtico de la Gloria fehlt jeder Hinweis auf die Strafe. Engel führen als weiteren Hinweis auf das Martyrium des Erlösers - eine Neuheit innerhalb der Gerichtsdarstellungen - die übergroßen Leidenswerkzeuge vor: Kreuz, Schwamm, Nägel, Dornenkrone Krug und Geißelsäule werden präsentiert. In den Archivolten thronen die 24 Ältesten der Apokalypse. Aus dem unnahbaren, furchtbaren Herrschergott ist der gnädige Erlöser geworden. Gnade und Fürbitte stehen jetzt, am Ende der Wallfahrt, im Vordergrund.<sup>695</sup>

Vor diesem Panorama stellt sich das Tympanon von Sangüesa als Mittelposition in dem Spannungsfeld von Androhung der Höllenstrafen (Autun, Mâcon, Conques) und Versprechen der Erlösungshoffnung (Pórtico de la Gloria) dar. Die inhaltliche Verschiebung von den

<sup>692</sup> Zur Interpretation der Höllenstrafen auf dem rechten Seitenportal des Pórtico, vgl. Mariño 1992. Auf der rechten Archivoltenseite verschlingen vier teuflische Wesen nackte Sünder, die sie an Stricken von ihren Schultern hängen lassen. Auf der linken Archivoltenseite halten Engel die Seelen der Erlösten beschützend in ihre Gewänder gehüllt.

<sup>693</sup> Vgl. die Beschreibung in Kap.II.2.3.a und das Schaubild 8.

<sup>694</sup> Bredekamp (1992, S.109) spricht im Zusammenhang mit dem Christus des Pórtico de la Gloria (Santiago de Compostela) von einer Geste des Begrüßens im Unterschied zu den Christusfiguren französischer Portale, die mit ihrer Armbewegung das Kreuzzeichen wiederholen (z.B. Beaulieu-sur-Dordogne).

<sup>695</sup> Ebenso Bredekamp 1988 und Moralejo Alvarez 1985 Porche, S.93. Vgl. auch Bredekamp 1992, S.109-110: "Am Endpunkt der Wallfahrt (...) leitet die zweite Parusie Christi nicht zur Vergeltung und zur Rache, sondern zum Zeitalter der Gnade. (...) Nuancen genügen, um die Bildsprache der Vergeltung und des Jüngsten Gerichtes, die angesichts des thronenden Christus, der 24 Ältesten, der Arma Christi und der vier Wesen der Apokalypse naheliegen würde, in eine versöhnende Aura zu überführen, die den Pilger nach den Strapazen der Wallfahrt und nach dem Passieren einer Fülle von Portalen wie denen von Autun, Conques oder Moissac, die ihm die Höllenqualen drastisch in das Gemüt senkten, mit der Aussicht auf den Heilsschatz zu belohnen."

furchteinflößenden, zu Läuterung ermahnenen Gerichtsportalen Frankreichs über das Portal in Sangüesa findet ihre Fortsetzung bzw. ihren Höhepunkt in dem Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela.<sup>696</sup>

---

<sup>696</sup> Vielleicht kann man sogar soweit gehen und im Gerichtsbild von Sangüesa eine Vorwegnahme der inhaltlich anders gelagerten frühgotischen Weltgerichtsbilder des 13.Jhs. (Saint-Denis, Laon, Chartres-Süd, Paris Notre-Dame, Amiens, Reims) sehen, in denen der Erlösungsgedanke im Vordergrund steht.

## VII. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Ziel der Arbeit war die Erforschung der Bauplastik Navarras und Aragóns Mitte bis Ende des 12.Jhs., ausgehend von den Skulpturen der Hauptkirche Sangüesas, Santa María. Es sollten Kenntnisse über die Beschaffenheit der Bauplastik der beiden nordspanischen Regionen dieser Zeit, ihre Funktionsweise sowie über Bezüge und Entwicklungen gewonnen werden. Spezielles Ziel war es, mehr über Mittel, Wege und Dynamik der Stilverbreitung zu erfahren und mögliche Konstanten herauszuarbeiten. Es galt, einerseits die innerspanischen Abhängigkeiten neu zu bestimmen und andererseits die Bezüge der spanischen zur französischen Bauplastik aufzuzeigen und damit vielfach wiederholte Beurteilungen zu überprüfen.

Die Bauplastik der Kirche Santa María la Real bildete den Ausgangspunkt der Analyse. Die Skulpturen dieser Kirche eignen sich in besonderem Maße für eine derartige Untersuchung, da sie einerseits in einem Komplex verschiedene Aspekte vereinen, die für die gesamte spanische Bauplastik des 12.Jhs. gültig sind, und andererseits gleichzeitig Eigenwege beschreiten, Neuerungen einführen und in bestimmter Hinsicht einen unikatalen Stellenwert einnehmen.

Die Bauplastik Navarras und Aragóns des 12.Jhs. wird bestimmt durch mehrere stilgebende Zentren. Alle (!) Skulpturenkomplexe Nordspaniens lassen sich einem oder mehreren dieser Zentren zuordnen. Als Zentren kristallisieren sich für die beiden Regionen Navarra und Aragón (sowie Teile Kastiliens) heraus: die Skulpturenkomplexe von Sangüesa, Uncastillo (Santa María), San Juan de la Peña, Jaca (Kathedrale) sowie Estella (San Miguel). Das Zentrenmodell ließe sich ebenso für die Kirchen der übrigen Regionen Spaniens anwenden und auf diese Weise ein vollständiges Bild bekommen

Die Beziehungen der verschiedenen Skulpturenkomplexe zu den Zentren und das Verhältnis der Zentren zueinander sind unterschiedlicher Art. Die Beeinflussung verläuft nicht nur in eine Richtung, sondern es ist teilweise eine gegenseitige Abhängigkeit zu beobachten. Es kommt zu Verschmelzungen, Überschneidungen, Verflechtungen, wechselseitigen Beziehungen und Kombinationen. So ergibt sich ein Netz von Bezügen mit einer immer wieder neuen Umsetzung der im Zentrum vorgegebenen Elemente. Als Beispiel dieser Kombination von Motiven aus zwei verschiedenen Zentren sei an den Taufstein von San Martín de Unx erinnert. Der Taufstein übernimmt ein Motiv aus Sangüesa und gestaltet es im Stil eines anderen Zentrums, nämlich des Zentrums von Santa María, Uncastillo, um.

Bei der Definition der Beziehungen der einzelnen Zentren zueinander und der Definition ihrer Abhängigkeiten - was ist Vorbild, was Nachfolgewerk - könnte ein erweitertes Konzept von Zentrum, Peripherie und Transperipherie der Diskussion um Bezüge auch über die Landesgrenzen hinweg neue Impulse geben. Diesen Gedanken nachzugehen, wäre Aufgabe einer gesonderten Arbeit.



Nicht nur die Beziehungen zu den Zentren sind vielfältiger Art, auch die Zentren selbst sind von unterschiedlichem Charakter. So kann die Skulpturengruppe, die sich um die Kreuzgangkapitelle von **San Juan de la Peña** versammelt, als geschlossenes System bezeichnet werden. Es führt ein reduziertes Formenrepertoire vor, das in den einzelnen Unterkomplexen des Zentrums mehrfach identisch wiederholt wird, ohne - wie in anderen Zentren zu beobachten - variiert, kombiniert oder erweitert zu werden. Auffallend viele Motivzitate und Kopien zeichnen die Werkgruppe aus. Unklar ist die Herkunft der Formelemente des Zentrums von San Juan de la Peña. Es lassen sich weder in Spanien noch in Frankreich Vorläufer finden. Das Zentrum bildet einen besonders charakteristischen Stil aus, der aus dem Nichts zu kommen scheint und keine Fortsetzung findet. Auch in den "Sub-Werken" des Zentrums kommt es zu keiner Verschmelzung oder Kombination mit Elementen anderer Zentren. Das System bleibt "geschlossen".

Die geographisch vergleichsweise weit zerstreute Skulpturengruppe, die sich um das Zentrum **Santa María, Uncastillo**, entwickelt, nimmt im Gegensatz dazu unterschiedliche Einflüsse auf, verarbeitet sie, kombiniert sie mit neuen Elementen und setzt diese innovativ um. Im Unterschied zu dem Zentrum von San Juan de la Peña ist das Zentrum von Uncastillo somit als offenes System zu bezeichnen. Dabei wird ein Element entwickelt, das als spezifisch spanisch zu bezeichnen ist: die Archivoltenfiguren werden hinter dem Rundstab (Archivoltenwulst) platziert, der als eine Art Tisch genutzt wird, an dem die Archivoltenfiguren sitzen. Dieses Element wird in den Nachfolgewerken (z.B. in Echano) aufgenommen und weitergebildet.

Die Bauplastik Santa Marías aus **Sangüesa** kann als das für die Entwicklung der Bauplastik Navarras wichtigste Zentrum angesehen werden, da es als einziges Werk in sich Skulpturen aus mindestens drei unterschiedlichen Zentren vereint und zudem neue Elemente einführt. Anhand der Bauplastik Santa Marías läßt sich wie in einem Mikrokosmos das gesamte Spektrum der Bauplastik Navarras und Aragóns ablesen für eine Zeitspanne von Anfang des 12.Jhs. bis in die 70er Jahre des 12.Jhs.<sup>697</sup> Sangüesa ist das einzige Beispiel einer solchen Syntheseleistung in Nordspanien und erweist sich daher als Rezeptor, Katalysator und Innovator.

Das ungewöhnliche Nebeneinander zeitverschiedener Elemente ist vermutlich aus der langen Bauzeit und den verschiedenen Funktionen der Kirche zu erklären. Die Skulpturen des Apsidenbereichs stammen noch aus der Zeit als Santa María Palastkirche von König Alfonso el Batallador war. Das skulpturell besonders reich ausgestaltete Portal erklärt sich erst durch die Bestimmung Santa Marías als Gemeinde- und Wallfahrtskirche am Camino de Santiago.

---

<sup>697</sup> Die frühesten Skulpturen Santa Marías befinden sich im Apsidenbereich (innen und außen). Sie sind auf vor 1131 zu datieren. Der größte Teil der Portalplastik ist auf um 1156 anzusetzen. Die Gewandefiguren entstanden um 1160/ 79 und der obere Abschluß (Oberes Apostolado) wurde um 1170 hinzugefügt.

Ausgangspunkt der Analyse war die Frage nach stilistischen wie ikonographischen Ordnungsprinzipien in der Fassade. Das Portal kann nach Stilgruppen quasi auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt werden. Es wurden zwei mögliche Ursprungsfassaden rekonstruiert: das Südportal und das West- bzw. Nordportal. Das ursprünglich konzipierte Südportal entsprach einem typischen Portal der Ile-de-France mit einer Trumeaufigur, der Maiestas Domini im Tympanon, und dem innerhalb Spaniens unbekannten Element des figürlich ausgestalteten Türsturzes. Für den Sangüesaner Türsturz konnten enge Bezüge zu dem Türsturz des Königsportals von Chartres und zu dem sogenannten Crosby-Relief aus Saint-Denis aufgezeigt werden. Das heute im Südportal eingelassene Tympanon Santa Marías wurde zusammen mit einem Relieffries (heute Zwickel) für das zweite Portal im Westen oder Norden rekonstruiert. Anhand einiger charakteristischer Portalanlagen Nordspaniens wurde zu zeigen versucht, wie die zunehmende Ausbreitung skulpturaler Belegung der Portalfläche verlief, ob sie bestimmten Regeln folgte und wo das Südportal Sangüesas innerhalb dieses Entwicklungsprozesses steht.

Die Bedeutung Sangüesas liegt außer in dem erwähnten Nebeneinander von Stillagen in der Einführung einer für die spanische Bauplastik des 12.Jhs. geradezu als revolutionär zu bezeichnenden Neuheit. In Sangüesa werden erstmals Gewändefiguren Chartreser Prägung an einem spanischen Portal gearbeitet.

Die Gewändefiguren Santa Marías vereinen in sich die Stilimpulse verschiedener Bereiche französischer Plastik. Es gibt kein direktes Vorbild, sondern es werden mehrere Momente und Beispiele der französischen Bauplastik in den Marien und Aposteln am Gewände Santa Marías umgesetzt. Neben Chartres als Herkunftsort des in Sangüesa gearbeiteten Typus der Gewändefigur sind für die Stilbildung der Sangüesaner Figuren ebenso entscheidend die Figuren des Grabmals von Saint-Lazare, Autun, wie die Kathedralplastik von Autun.

Abgesehen von den offensichtlichen Anleihen an französischen Vorbildern entwickeln die Sangüesaner Figuren jedoch unabhängige Charakteristika, die nur ihnen eigen sind. Als Stichworte seien die spindelartige Grundform, das Verhältnis der Kleidung zum Körper, das mumiengleiche Einbinden der Gliedmaßen, das unsichere Standmotiv, die zurückgenommene Körperhaltung und die Position im Gewände genannt.

Diese Form der Säulenfigur Chartreser Prägung wird nach der Erprobung im Gewände Santa Marías in San Martín, Uncastillo, im Apsideninneren umgesetzt. Die kleinen Gewändekapitelle Sangüesas werden in Uncastillo zu Doppelsäulenkapitellen erweitert.

Ein so umfangreiches Skulpturenensemble im Apsideninneren wie in San Martín, Uncastillo, kann als spanische Besonderheit bezeichnet werden. Es gibt einige vergleichbare Komplexe, die im Rahmen der Arbeit nur zusammengestellt werden konnten, in ihrer Gesamtheit jedoch noch detailliert untersucht werden müßten. Die in dieser Ausprägung auf Spanien beschränkte Variante der Gewändefigur, nämlich die im Gebäudeinnern platzierte Säulenfigur, hat sich

offenbar auf der iberischen Halbinsel entwickelt und kann mit prominenten Beispielen belegt werden, so z.B. mit der Säulenfigur aus Fuentidueña oder den Aposteln der Cámara Santa aus Oviedo.

Die Gewände- und Säulenfiguren aus Sangüesa und Uncastillo sind nur zwei Beispiele dieser besonderen Skulpturenart in Spanien. Die im Vergleich zu England, Deutschland und Italien erstaunlich große Anzahl an erhaltenen Säulenfiguren in Spanien spricht für eine große Akzeptanz der auf die Ile-de-France und Umgebung zurückgehenden Neuheit auf der iberischen Halbinsel. Die spanischen Skulpturen zeigen eine ganz unterschiedliche Art der Rezeption. Es bliebe in einer alle Gewändefiguren umfassenden Arbeit zu prüfen, woher die Säulenfiguren ihre Impulse im einzelnen erhielten, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen und wie die Beziehung zu den Säulenfiguren Frankreichs gestaltet ist.

Anhand der Inschrift des Leodegarius an einer Gewändefigur wurden Überlegungen über die Art, die Positionierung und Aussage mittelalterlicher Künstlerinschriften angestellt. In ihrer Formulierung gehört die Inschrift des Sangüesener Hauptmeisters zu dem am häufigsten vertretenen Typus. Die Anbringung an der zentralen Gewändefigur, der Mutter Christi, spricht zum einen für das Selbstbewußtsein des Meisters, zum anderen ist damit die Hoffnung auf die Fürbitte der Gottesmutter für den Künstler am Ende der Tage (Jüngstes Gericht im Tympanon) impliziert.

Im Widerspruch zu der auch als "mittelalterliches Copyright" zu verstehenden Künstlerinschrift, mit der das Werk als das eigene gekennzeichnet wird, scheint die große Anzahl von Kopien und Motivzitate innerhalb der für die Analyse herangezogenen Skulpturenkomplexe zu stehen, die vom freien Austausch der Formen zeugen. Zahlreiche Beispiele für eine derartige Arbeitsweise wurden in der Arbeit genannt, so z.B. das Motiv der von einem Musiker begleiteten Tänzerin, die ihren Körper in wildem Tanz weit herunterbeugt oder die zahlreichen Epiphaniedarstellungen. Über das Verhältnis von Vorbild und Kopie und die darin implizierte Aussage über die Bewertung und die Verfügbarkeit von Skulptur müßte weiter nachgedacht werden.

Die Bauplastik des 12.Jhs. wird also durch Zentren bestimmt, die regionenübergreifend wirken, aber deren Einflußbereich doch genau auf ein begrenztes Gebiet abgesteckt werden kann. Im Vergleich zur Bauplastik des 11.Jhs. erscheint die Bauplastik des 12.Jhs. statischer. Der Austausch ist auf einen kleineren Raum begrenzt. Sie schöpft stärker aus dem innerspanischen Fundus als über weite Entfernungen hinweg einen internationalen Austausch zu repräsentieren wie dies für die Skulptur des 11.Jhs. der Fall ist, die sich durch Formwanderungen über weite Strecken und eine erstaunliche Mobilität auszeichnet.

Die in einem gesonderten Kapitel angestellten Überlegungen zu dem Fassadenprogramm Santa Marías sowie zu thematischen Schwerpunkten in der Portalplastik Nordspaniens führten zu folgendem Ergebnis. Das Tympanon Santa Marías gibt mit dem Jüngsten Gericht den leitenden Gedanken der zunächst wie willkürlich zusammengesetzt erscheinenden Fassade vor. Die übrigen Skulpturen ergänzen das Programm um die Themen Inkarnation (Anfang der Erlösung), Opfertod und Secundus Adventus, Wiederkehr zum Gericht. Anfang und Ende der irdischen Zeit Christi sowie verschiedene Aspekte der christlichen Eschatologie sind in der Fassade vereint. Die eschatologische Gegenwart dehnt sich aus von der Inkarnation bis zum Ende der Zeiten.

Mit der Thematisierung des Weltgerichts nimmt Sangüesa innerhalb der zeitgleichen Portale Nordspaniens eine Sonderstellung ein. Es ist die einzige erhaltene explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts im Tympanon einer nordspanischen Kirche des 12.Jhs. In den übrigen Fassaden steht das Gericht bzw. die Zweite Parusie nicht im Mittelpunkt der Komposition. Der Gedanke an das Gericht wird dort lediglich in einzelnen Skulpturen entwickelt (Seelenwägung), als Zeichen (Chrismon) umgesetzt oder als Hindeutung auf die zweite Wiederkehr (Maiestas Domini) angesprochen. In Frankreich sind dagegen mehrere explizite Darstellungen des Weltgerichts erhalten (Conques, Autun, Mâcon). Sie zeichnen sich durch eine anekdotenreiche Illustration des Gerichts unter Betonung der angedrohten Höllenstrafen aus.

Vieles spricht dafür, daß entlang der Wallfahrtswege nach Santiago de Compostela eine inhaltliche Verbindungslinie zu verfolgen ist von den furchteinflößenden Darstellungen des Gerichts in Frankreich über die auf wenige Elemente reduzierte Illustration des Weltgerichts in Sangüesa bis hin zum Tympanon der Kathedrale von Compostela, in dem der versöhnende Christus das Versprechen auf Erlösung gibt.

Um diese Hypothesen überprüfen zu können, wäre es notwendig, die erhaltenen Fassaden Nordspaniens zunächst einzeln für sich auf mögliche Programme zu analysieren, der Frage nach ihrer spezifischen Funktion und dem jeweiligen Entstehungszusammenhang nachzugehen - wie dies im Rahmen dieser Arbeit nur für einige Portale möglich war -, um dann inhaltliche Verbindungen (thematische Schwerpunkte) mehrerer oder sogar aller Portale ziehen zu können. Die Rolle des Pilgerwegs bei der Herausbildung der Fassadenprogramme bzw. eines übergreifenden Konzepts müßte ebenso beleuchtet werden.

Die vorliegende Arbeit stellt einen Corpus von Skulpturenkomplexen v.a. Navarras und Aragóns zur Verfügung, der weiteren Forschungen eine solide Grundlage bietet. Dennoch bleiben zahlreiche Komplexe romanischer Bauplastik Nord- und Zentralspaniens, die gänzlich unerforscht oder nur unvollständig untersucht sind. Für ein Verständnis der spanischen Bauplastik, ihr Verhältnis zu anderen Werken europäischer Bauplastik muß die

Denkmalkenntnis erweitert und vertieft werden. Gerade die abgelegenen Kirchen Nord- und Zentralspaniens versprechen interessante Funde mit ikonographischen Besonderheiten.

Parallel zu dem Stil der Zentren ist an entlegenen Orten - fern von dominierenden Organismen wie Höfen, Klöstern oder Städten - die Ausbildung eines ganz eigenen Stils, der mit dem Begriff Ruralkunst (*arte rural*) gefaßt werden kann, zu beobachten, d.h. einer Bauplastik, die sich eindeutig an einem Zentrum orientiert, die Elemente des Zentrums jedoch auf z.T. ungelenke und gleichzeitig auch hinsichtlich der Ikonographie erstaunlich freie und originelle Weise umsetzt. Die Kirchen von Artaiz und Echano wurden als zwei Beispiele derartiger Ruralkirchen in Navarra vorgestellt. Auch hier bietet sich ein weitgehend unerforschtes Arbeitsgebiet.

Die Analyse hat desweiteren zu zeigen versucht, daß von einer ausschließlichen Frankreichabhängigkeit der spanischen Bauplastik keineswegs die Rede sein kann. Impulse aus früheren und zeitgleichen spanischen Werken - also eine innerspanische Eigenentwicklung - sind mindestens ebenso entscheidend wie Impulse aus Frankreich.

Die spanische Bauplastik stellt sich nach der Analyse als eine eigenständige, innovative, z.T. originelle und hochqualitative Skulptur dar. Durch ihre Vielfalt und die mannigfaltige Verknüpfung der verschiedenen Werke ist sie ein besonders komplexes Phänomen. Die Beziehungsnetze sind kompliziert und z.T. widersprüchlich. Jede eindimensionale, vereinfachende Vorstellung würde der an den Skulpturen abzulesenden vielfältigen Realität widersprechen.

## VIII. LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abkürzungen der zitierten Zeitschriften und Serien:

A.E.A	Archivo Español de Arte
A.E.A.A	Archivo Español de Arte y Arqueología
A.B.	The Art Bulletin
B.M.	Bulletin Monumental
B.R.A.H.	Boletín de la Real Academia de Historia
B.S.E.E.	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
C.C.M.	Cahiers de Civilisation Médiévale
C.M.E.	Catálogo Monumental de España
C.M.N.	Catálogo Monumental de Navarra
Cuxa	Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa
G.A.E.	Guías Artísticas de España
J.W.C.I.	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
CI	Lexikon für christliche Kunst
P.V.	Príncipe de Viana
T.C.P.	Temas de Cultura Popular

Ausstellungskataloge werden als Kat. Ausst., gefolgt von dem Ort und dem Erscheinungsjahr angegeben.

### **Abbad Ríos 1942**

F. Abbad Ríos: La iglesia de San Estéban en Sos del Rey Católico, in: A.E.A., 15, 1942, S.163-170.

### **Abbad Ríos 1950**

F. Abbad Ríos: El maestro románico de Agüero, in: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 3, 1950, S.15-25.

### **Abbad Ríos 1954**

F. Abbad Ríos: El románico en Cinco Villas, Diss., Zaragoza 1954.

### **Abbad Ríos 1955**

F. Abbad Ríos: Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo, Zaragoza 1955 (Cuadernos de Arte Aragonés, Nr.11).

### **Abbad Ríos 1957**

F. Abbad Ríos: Catálogo monumental de Zaragoza, Madrid 1957.

### **Abbad Ríos 1959**

F. Abbad Ríos: Provincia de Zaragoza, Barcelona 1959, (José Gudiol y Ricart, Hrsg., G.A.E., Bd.24).

### **Abbad Ríos 1974-79**

F. Abbad Ríos: El arte románico en Aragón y Navarra. Estado actual de la cuestión, in: Anuario de Estudios medievales, 9, Barcelona 1974-79, S.623-640.

### **Abou-el-Haj 1991**

Barbara Abou-el-Haj: The Audience for the Medieval Cult of Saints, in: Gesta, 30/1, 1991, S.3-15.

**Actas Barcelona 1986**

Actas del Ve Congrés espanyol d'història de l'art (Secció 1a: Originalitat, model i còpia en el art medieval hispànic). Generalitat de Catalunya. Barcelona, 29.oct.-3.nov. 1984, Barcelona 1986.

**Actas Bilbao 1989**

VI. Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A. Los Caminos y el arte. Actas Bd.3?: El Arte en los Caminos, S.95ff., Bilbao 1989 (Universidad del País Vasco).

**Actas Granada 1976**

Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterráneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976.

**Actas León 1992**

Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. Comité Español de Historia del Arte Universidad de León. Dpto. de Patrimonio Histórico-Artístico y de la Cultura Escrita Área de Historia del Arte. León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992.

**Actas Madrid 1989**

Actas del primer coloquio de iconografía. Cuadernos de Arte de Iconografía. Fundación universitaria española, Madrid, Bd.2, Nr.3, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Primer trimestre 1989, S.125ff.

**Actas Santiago de Compostela 1992**

Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992.

**Adams 1989**

Lucy A. Adams: The Temptations of Christ: The Iconographie of a 12 century capital in the Metropolitan Museum of Art, in: Gesta, 28/2, 1989, S.130-135.

**Alcolea 1958**

Santiago Alcolea: Segovia y su provincia, Barcelona 1958, (José Gudiol y Ricart, Hrsg., G.A.E., Bd.21).

**Allègre 1954**

Victor Allègre: Les vieilles églises du Béarn, 2 Bde., Toulouse 1954.

**Almoina 1935**

J. Almoina: Monumentos Históricos y Artísticos de Benavente, Benavente 1935.

**Alonso Ortega 1990**

José Luis Alonso Ortega: El románico en el Norte de Castilla y León, Salamanca 1990.

**Altadil y Torrentera 1918**

Julio Altadil y Torrentera de Sancho: Provincia de Navarra, Faksimile von 1918, Bilbao 1980 (Carreras Candi, Hrsg., Geografía del País Vasco, Bd.4).

**Alvarez Coca González 1978**

María Jesús Álvarez Coca González: Escultura románica en piedra en la Rioja-Alta, Logroño 1978.

**Alvarez Martínez 1982**

María Rosario Álvarez Martínez: Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Tesis doctoral. Dpto. de Historia del Arte. Sección de Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, 3 Bde., Madrid 1982.

**Ancil 1943**

Miguel Ancil: Monografía de Sangüesa, Pamplona 1943.

**Ancil 1944**

M. Ancil: Estudio de algunas iglesias románicas del Alto Aragón, in: Aragón, 1944, S.58-60 und 1945, S.15-17.

**Andersen 1977**

J. Andersen: The witch on the wall. Medieval erotic sculpture in the British Isles, Kopenhagen 1977.

**Anderson 1942**

Ruth M. Anderson: Pleated Headdresses of Castilla and León, in: Notes Hispanic, 1942, S.51-79.

**Angermann 1986**

Christian Angermann: Carrión de los Condes. Bürgerskulptur am spanischen Pilgerweg, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1986.

**Apraiz 1941**

Angel de Apraiz: La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago, in: A.E.A., 14, 1941, S.384ff.

**Aragonés Estella 1993**

María Esperanza Aragonés Estella: Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro, in: P.V., 199, 1993, S.247-280.

**Aragonés Estella o.J.**

M. E. Aragonés Estella: El Románico de Sangüesa, Nr.5, o.J.

**Arbuniés 1942**

E.B. Arbuniés: El arte en la villa de Uncastillo, en: Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2a Epoca, Nr.2, 1942, S.53-72.

**Arco y Garay 1914**

Ricardo del Arco y Garay: La escultura románico en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, in: Arte Aragonés, 8, 1914, S.125-143.

**Arco y Garay 1917**

R. del Arco y Garay: El castillo de Loarre, Jaca 1917.

**Arco y Garay 1919 Agüero**

R. del Arco y Garay: La inédita iglesia de Santiago de Agüero, in: Boletín de la Real Academia de Historia, LXXIV, 1919, S.293-418.

**Arco y Garay 1919 Peña**

R. del Arco y Garay: El real monasterio de San Juan de la Peña, Jaca 1919.

**Arco y Garay 1931**

R. del Arco y Garay: Aragón: Geografía - Historia - Arte, Huesca 1931.

**Arco y Garay 1942 C.M.E.**

R. del Arco y Garay: Huesca, Madrid 1942, (C.M.E.).

**Arco y Garay 1945**

R. del Arco y Garay: Sepulcros de la Casa Real de Aragón, Madrid 1945.



**Arco y Garay 1952 Peña**

R. del Arco y Garay: El claustro monacal de San Juan de la Peña, Zaragoza 1952.

**Arco y Garay 1952 Fundaciones**

R. del Arco y Garay: Fundaciones monásticas en el Pirineo aragonés, in: P.V., Nr.48-49, 1952, S.263ff.

**Arco y Garay 1954**

R. del Arco y Garay: Sepulcros de la Casa Real de Castilla, Madrid 1954.

**Arco y Garay 1957**

R. del Arco y Garay: C.M.E. Zaragoza 1957.

**Arco y Garay 1968**

R. del Arco y Garay: El castillo-abadía de Loarre, in: Seminario de Arte aragonés, 13-15, 1968, S.5-36.

**Atienza 1986**

Juan G. Atienza: Guía de la España mágica, Barcelona 1986.

**Aubert 1946**

Marcel Aubert: La sculpture au moyen-âge, Paris 1946.

**Aubert 1950**

M. Aubert: Musée National du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, Bd.1, Moyen Age, Paris 1950.

**Aubert 1954**

M. Aubert: L'église de Conques, Paris 1954.

**Azcárate 1963**

J. M. de Azcárate: La portada de las platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago, in: A.E.A.A., 36, 1963, S.1-20.

**Azcárate 1975**

J. M. de Azcárate: C.M.E. de la diócesis de Vitoria, IV. La llanada alavesa occidental, Vitoria 1975.

**Azcárate 1976**

J. M. Azcárate: Sincretismo de la escultura románica navarra, in: P.V., 37, 1976, S.131-150.

**Baltrusaitis 1931**

Jurgis Baltrusaitis: La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris 1931.

**Baltrusaitis 1955**

J. Baltrusaitis: Le moyen-âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris 1955.

**Baltrusaitis 1960**

J. Baltrusaitis: Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique, Paris 1960.

**Baltrusaitis 1986 (1931)**

J. Baltrusaitis: Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris 1986.

**Bandmann 1949**

Günter Bandmann: Die Bauformen des Mittelalters, Bonn 1949.

**Bango Torviso 1976**

Isidro Gonzalo Bango Torviso: El Maestro de Grado del Pico: un maestro románico aragonés en Castilla, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterraneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976, Bd.2, S.283ff.

**Bango Torviso 1989**

I. G. Bango Torviso: Alta Edad Media. De la tradición hispano visigoda al románico, Madrid 1989.

**Bango Torviso 1992**

I. G. Bango Torviso: El arte romanico en España, Madrid 1992.

**Barash 1976**

Moshe Barash: Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art, New York 1976.

**Barmeyer 1933**

Gertrud Barmeyer: Die Gewandung der monumentalen Skulptur des 12.Jahrhunderts in Frankreich, Dissertation, Leipzig 1933.

**Barral i Altet 1973**

Xavier Barral i Altet: Le Portail de Ripoll: Etat des questions, in: Cuxa, 4, 1973, S.139-161.

**Barral i Altet u.a. 1983 (Universum der Kunst)**

Xavier Barral i Altet/ François Avril/ Danielle Gaborit Chopin: Romanik I, Mittel- und Südeuropa, 1060-1220, Universum der Kunst (Hrsg. v. Duval, Paul-Marie/ Laudais, Hubert, Quoniam Pierre, begründet v. A. Malraux), München 1983.

**Barral i Altet u.a. 1984 (Universum der Kunst)**

X. Barral i Altet/ François Avril/ Danielle Gaborit Chopin: Romanik II, Nord- und Westeuropa, Universum der Kunst (Hrsg. v. Duval, Paul-Marie/ Laudais, Hubert, Quoniam Pierre, begründet v. A. Malraux), München 1984.

**Barral i Altet 1987**

Xavier Barral i Altet (Hg.): Artistes, Artisans, Production artistique au moyen age, Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Rennes II, Haut Bretagne 2-6 mai 1983, Bd.2, Paris 1987, S.431-477.

**Barras/ García 1978**

G. Barras/ M. García Guatas: La pintura románica en Aragón, Zaragoza 1978.

**Bartal 1987**

Ruth Bartal: Le programme iconographique du portail occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son contexte historique, in: Cuxa, 18, 1987, S.95-113.

**de Barthelemy 1841üs**

A. de Barthelemy: Bourg-Argental, in: B.M., 7, 1841, S.595ff.

**Beaulieu 1984**

Michèle Beaulieu: Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique, in: B.M., 142/1, 1984, S.273-307.

**Beck/ Hengevoss-Dürkop 1994**

Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994.

**Beckwith 1966**

John Beckwith: The Adoration of the Magi in Whalebone, Victoria & Albert Museum London, London 1966.

**Beckwith 1972**

J. Beckwith: Ivory Carving in Early Medieval England, London 1972.

**Beckwith 1974**

J. Beckwith: Ivory Carvings in Early Medieval England 700-1200, Ausst. Kat. Victoria & Albert Museum London, 8.Mai-7. Juli London 1974.

**Beenken 1924**

H. Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924.

**Bellmann 1963**

H. Bellmann: Die klugen und die törichten Jungfrauen und der Lettner des Magdeburger Doms, in: Festschrift H. Keller, Darmstadt 1963.

**Berger 1926**

Robert Berger: Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reutlichen 1926.

**Bergman 1978**

Robert P. Bergman: Varieties of Romanesque Sculpture, in: Apollo, 107, 1978, S.370-376.

**Berland 1987**

Jacques Berland: Un attribut vestimentaire propre aux acrobates et aux jongleurs dans la sculpture romane. Quelques exemples, in: Cuxa, 18, 1987, S.61-85.

**Bernheimer 1931**

Richard Bernheimer: Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive, München 1931.

**Bernis 1960**

Carmen Bernis: La Adoración de los Reyes del S.XII del Museo Victoria y Albert, es de escuela española, in: A.E.A., 33, 1960, S.82-84.

**Bernoulli 1956**

Ch. Bernoulli: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue, Basel 1956.

**Bertaux u.a. 1906**

Emile Bertaux/ Camille Enlart/ André Michel: La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle, in: André Michel (Hrsg.), Histoire de l'Art. Formation, expansion et évolution de l'art gothique, Bd.2.1, Paris 1906, S.214-295.

**Besson 1987**

François Marie Besson: "A armes égales": Une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIe siècle, in: Gesta, 26/2, 1987, S.113-126.

**Beunza Arboniés 1987**

Francisco Javier Beunza Arboniés: Sangüesa y la inundación de 1787, Sangüesa 1987.

**Beunza Arboniés 1989**

F.J. Beunza Arboniés: Ante un centenario en Sangüesa, Santa María la Real declarada monumento nacional (Real Orden de 14 de febrero de 1889), in: Diario de Navarra, 14. Februar 1989, S.35.

**Beutler 1982**

Christian Beutler: Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus, München 1982.

**Bielza de Ory 1968**

Vicente Bielza de Ory: Estella. Estudio geográfico de una pequeña ciudad navarra, in: P.V., 29, 1968, S.53-115.

**Biurrún y Sóttil 1936**

Tomás Biurrún y Sóttil: El arte románico en Navarra (o las ordenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustianos, cistercienses y templarios), Pamplona 1936.

**Biurrún y Sóttil 1940**

T. Biurrún y Sóttil: El Arte en la Alta Edad Media, in: P.V. 1940.

**Blankenburg 1943**

Vera von Blankenburg: Heilige und dämonische Tiere. Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, Leipzig 1943.

**Blindheim 1973**

Martin Blindheim: Sigurds Saga i middelalderens billedkunst. Utstilling i Universitets Oldsaksamling, Oslo 1972-1973.

**Blum 1992**

Pamela Z. Blum: Early Gothic. Saint-Denis. Restoration and Survivals, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.

**Bode 1993**

Claudia Bode: Die Bedeutung des Archivolten Schmuckes für das romanische Portal am Beispiel von Saint Pierre zu Aulnay und Abbaye-aux-Dames zu Saintes. Magisterarbeit Hamburg 1993.

**Bogyay 1957**

Th. von Bogyay: Zum Problem der Flechtwerksteine, in: Karolingische und ottonische Kunst, Wiesbaden 1957.

**Bonet Correa 1961**

Antonio Bonet Correa: Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y el arte románico, in: Goya, Nr.43-45, 1961, S.128-135.

**Bonne 1984**

Jean Claude Bonne: Depicted gesture, named gesture: postures of the Christ on the Autun Tympanum, in: History and anthropology, Bd.1, Teil1, 1984, S.77-91.

**Borras Gualis 1986**

Gonzalo M. Borras Gualis (Hrsg.): Enciclopedia Temática de Aragón, 3 Bde., Historia del Arte 1: De la prehistoria al fin de la Edad Media, Zaragoza 1986.

**Borras/ García 1978**

G. M. Borras Gualis / M. García Guatas: La pintura románica en Aragón, Zaragoza 1978.

**Bottineau 1987**

Yves Bottineau: Les chemins de Saint Jacques, Paris 1964. [dt.: Der Weg der Jakobspilger. Geschichte, Kunst und Kultur der Wallfahrt nach Santiago de Compostela, Bergisch Gladbach 1987.

**Bousquet 1971**

Jacques Bousquet: La sculpture de Conques dans ses rapports avec l'art méridional, in: Cuxa, 2, 1971, S.43ff.

**Bousquet 1973**

J. Bousquet: La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles, Lille 1973.

**Bousquet 1980**

J. Bousquet: Les nimbes à anagramme. Origines et breve fortune d'un motif roman, in: Cuxa, 11, 1980, S.101-121.

**Bousquet 1987**

J. Bousquet: Le geste du bras droit levé du Christ de Conques et sa place dans l'iconographie, in: Cuxa, 18, 1987, S.125-147.

**Brandenburg 1982**

Alain Erlande Brandenburg: Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny, Paris 1982.

**Braun 1932**

Joseph Braun: Das christliche Altargerät in seinem Sinn und in seiner Entwicklung, München 1932.

**Breck 1922**

J. Breck: Sculpture and Decorative Arts, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin, 17, 1922, S.212ff.

**Bredenkamp 1988**

Horst Bredenkamp: 800 Jahre Pórtico de la Gloria, in: Kritische Berichte, 16, 1988, S.96-104.

**Bredenkamp 1989**

H. Bredenkamp: Wallfahrt als Versuchung. San Martín de Frómista, in: Kunstgeschichte - aber wie?, Fachschaft Kunstgeschichte München (Hrsg.), München 1989, S.221-258.

**Bredenkamp 1989/90**

H. Bredenkamp: Skulptur der Romanik, unveröffentlichtes Skript der Vorlesung WS89/90, (Universität Hamburg).

**Bredenkamp 1991 Mißverständnis**

H. Bredenkamp: Ein Mißverständnis als schöpferischer Dialog, in: Kunstforum International, 111, 1991, S.98-107.

**Bredenkamp 1992**

H. Bredenkamp: Die romanische Skulptur als Experimentierfeld, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bd.1: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit. Hrsg. v. Sylvaine Hänsel, Henrik Karge, Berlin 1992, S.101-112.

**Bredenkamp 1993**

H. Bredenkamp: Mein meistgehaßtes Meisterwerk (14): Harmonisiert: Westportal von Chartres, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.213 vom 13.9.1993, S.35.

**Bredenkamp 1994**

H. Bredenkamp: Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer, in: Herbert Beck/Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.263-274.

**Bredenkamp 1994 FAZ**

H. Bredenkamp: Rezension von Aaron J. Gurjewitsch "Das Individuum im europäischen Mittelalter", in: FAZ 4.10.94, S.L32.

**Bredenkamp 1995 FAZ**

H. Bredenkamp: Harmonisiert: Westportal von Chartres (Mein meistgehaßtes Meisterwerk, 14), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 213, 13.9.1995, S.35.

**Buchheit 1954**

Gert Buchheit: Judas Iskariot. Legende, Geschichte, Deutung, Gütersloh 1954.

**Büchsel 1987**

Martin Büchsel: Die romanischen Portale im Geiste Clunys, in: Städel Jahrbuch, Bd.11, 1987, S.7-54.

**Büchsel 1990**

Martin Büchsel: Höfische Eleganz in der Kathedrale. Gegensätzliche Deutungen der Rolle der Individualität in der gotischen Skulptur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.12.1990.

**Bocian 1989**

Martin Bocian: Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst, Köln 1989.

**Budde 1979**

Rainer Budde: Deutsche romanische Skulptur 1050-1250, München 1979.

**Buesa Conde 1978**

D. Buesa Conde: El monasterio de San Juan de la Peña, León 1978.

**Busch/ Lohse 1961**

Harald Busch/ Bernd Lohse: Romanische Plastik in Europa, Frankfurt/ M. 1961.

**Buschbeck 1919**

Ernst H. Buschbeck: Der Pórtico de la Gloria de Santjago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der französischen und der spanischen Skulptur im 12.Jh., Berlin/ Wien 1919.

**Bussian 1991**

Beatrice Bussian: Die Skulpturen der Porte Miègeville von Saint Sernin in Toulouse, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1991.

**Caamano Martínez 1977/78**

Jesús María Caamano Martínez : En torno al tímpano de Jaca, in: Goya, 1977/78, S.200-207.

**Caamano Martínez 1992**

J.M. Caamano Martínez: Pervivencia y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.439-456.

**Caamano Martínez 1993 Kat. Ausst. Jaca**

J.M. Caamano Martínez: El románico plena en el Alto Aragón. Arquitectura, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.103-109.

**Cahn 1967-1970**

Walter Cahn: Romanesque Sculpture in American Collections, in: Gesta, Bde.6-9, 1967-1974.

**Cahn/ Seidel 1979**

Walter Cahn/ Linda Seidel: Romanesque Sculpture in American Collections, Bd.1, New York 1979.

**Calahorra Martínez 1987**

Pedro Calahorra Martínez: Iconografía musical en el románico aragonés, in: Aragonia Sacra, 2, 1987, S.59-78.

**Calahorra Martínez 1993 Kat. Ausst. Jaca**

P. Calahorra Martínez: La música en el Alto Aragón, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.129-131.

**Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993**

P. Calahorra Martínez/ Jesús Lacasta/ Alvaro Zaldívar: Iconografía musical del Románico aragonés, Zaragoza 1993.

**Caldwell 1974**

Susan Havens Caldwell: The introduction and diffusion of the romanesque projecting single-portal unit in Northern Spain, Diss., Cornell University 1974.

**Caldwell 1980**

S.H. Caldwell: Penance, baptism, apocalypse: The easter contest of Jaca Cathedral's West tympanum, in: Art History, 3, 1980, S.25-40.

**Caldwell 1986**

S.H. Caldwell: Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy, in: Woman's Art Journal, 7/1, 1986, S.19-25.

**Camon 1942**

José Camon: Restos del siglo XI en la iglesia de Santo Domingo de Jaca, in: A.E.A., 15, 1942, S.112ff.

**Campo Betran 1987**

María Gloria Campo Betran: El sarcófago de Doña Sancha y la escultura románica del Altoaragón, in: Homenaje a Federico Balaguer Sánchez, Huesca, 1987, S.257-277.

**Camps Cazorla 1945**

Emilio Camps Cazorla: El arte románico en España, Barcelona/ Madrid/ Buenos Aires, 21945.

**Canellas/ San Vicente 1979 (Zodiaque, Bd.4)**

Angel Canellas López/ Angel San Vicente: Aragón, Madrid 1979 (La España románica, Bd.4, Zodiaque).

**Caro Baroja 1971**

Julio Caro Baroja: Etnografía histórica de Navarra, Bd.1, Pamplona 1971.

**Castillo 1954**

A. del Castillo: El Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela 1954.

**Castiñeiras González 1993 Meses**

Manuel Antonio Castiñeiras Gonzalez: La iconografía de los meses en el arte medieval hispano (ss. XI-XIV), Diss., Santiago de Compostela 1993.

**Castiñeiras González 1993 Calendario**

M. A. Castiñeiras González: Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: Las escenas de trilla y labranza (ss.XI-XIV), in: A.E.A., 66, 1993, S.57-70.

**Castro 1915**

Cristóbal de Castro: Provincia de Alava, Madrid 1915, (C.M.E.).

**Catálogo Monumental de Navarra**, s. García Gainza.**Chamoso Lamas 1973**

Manuel Chamoso Lamas: Nuevos aspectos reconocidos en la obra del Maestro Mateo, in: Goya, 1973, S.76-83.

**Chamoso/ González/ Regal 1979 (Zodiaque Bd.2)**

Manuel Chamoso Lamas/ Victoriano González/ Bernardo Regal: Galicia, Madrid 1979 (La España románica, Bd.2, Zodiaque).

**Chapon/ Poulain 1989**

J. Chapon/ F. Poulain: La collegiale Saint-Lazare, Paris 1989.

**Christ 1955**

Jean Christ: Saint-Loup-de-Naud, in: Connaissance, 46, 1955, S.68-73.

**Christe 1969**

Yves Christe: Les grands portails romans. Etudes sur l'iconographie des théophanies romanes, Genf 1969.

**Christe 1970**

Y. Christe: Le portail de Beaulieu. Etude iconographique et stylistique, in: Bulletin archéologique, 6, 1970, S.57-76.

**Christe 1973**

Y. Christe: La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parusie, Paris 1973.

**Christe 1974**

Y. Christe: Les représentation médiévales d'Apo. IV (-V) en vision de Seconde Parusie. Origines, textes et contextes, in: Cah. Archéologiques, 33, 1974, S.61-72.

**Christe 1991**

Y. Christe: Aux origines du grand portail à figures: les précédents picturaux, in: C.C.M, 34, 1991, S.255-265.

**Chueca Goita 1965**

Fernando Chueca Goita: Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media, Madrid 1965.

**Ciria Vinet 1902**

J. de Ciria Vinet: Excursiones de Benavente a Tordesillas, in: B.S.E.de Excursiones, 10, 1902, S.222ff.

**Cirlot o.J.**

Juan Eduardo Cirlot: Navarra, Barcelona o.J. (José Gudiol y Ricart, Hrsg., G.A.E., Bd.17).

**Claussen 1975**

P.C. Claussen: Chartres Studien. Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen, Wiesbaden 1975.



**Claussen 1981**

P. C. Claussen: Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quellen der Kunstsoziologie, in: K.Clausberg/ D.Kimble/ H.-J. Kunst/ R.Suchale (Hg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Gießen 1981, S.7-34.

**Claussen 1985**

P.C. Claussen: Künstlerinschriften, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Hrsg. v. A. Legner, Bd.1, Köln 1985, S.263-276.

**Claussen 1992**

P.C. Claussen: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, Matthias Winner (Hrsg.), Weinheim 1992, S.19-54.

**Claussen 1993/94**

P.C. Claussen: Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 46/47, 1993/94, S.141-160.

**Claussen 1994**

P.C. Claussen: Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S.Lorenzo in Genua, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.665-687.

**Cohen 1990**

Simona Cohen: The romanesque Zodiac: its symbolic function on the church facade, in: Arte medievale, 1, 1990, S.43-54.

**Conant 1959**

Kenneth John Conant: Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200, Harmondsworth u.a. 1959.

**Congreso 1986**

Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana, 22.-27. September 1986, 2 Bde., Pamplona 1988.

**Cook 1929**

Walter Cook: Early Spanish Panel Painting in the Planduria Collection, in: A.B., 11, 1929, S.155-186.

**Cook/ Gudiol 1950 (Ars Hispaniae, Bd.VI)**

W.W.S. Cook/ Josep Gudiol Ricart: Pintura e imagería románica (Ars Hispaniae, Bd.6), Madrid 1950.

**Crichton 1954**

G.H. Crichton: Romanesque Sculpture in Italy, London 1954.

**Crosby 1970**

Sumner McKnight Crosby: The West Portals of Saint-Denis and the Saint-Denis Style, in: Gesta, 2, 1970, S.1-11.

**Crosby 1972**

S. McKnight Crosby: The Apostle Bas-Relief at Saint-Denis, New Haven, London 1972.

**Crosby/ Blum 1973 Portail**

Sumner McKnight Crosby/ Pamela Z. Blum: Le Portail Central de la Façade Occidentale de Saint-Denis, in: B.M., 131, 1973, S.15ff.

**Crosby/ Blum 1973 Saint-Denis**

Sumner McKnight Crosby/ Pamela Z. Blum: Saint-Denis, in: B.M., 71, 1973, S.209-266.

**Crozet 1936**

R. Crozet: Nouvelles remarques sur la technique des sculpteurs romans, in: B.M., 95, 1936, S.507ff.

**Crozet 1948**

R. Crozet: L'art roman en Poitou, Paris 1948.

**Crozet 1958**

R. Crozet: Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans l'églises romanes, in: C.C.M., 1, 1958, S.27-36.

**Crozet 1959**

R. Crozet: Remarques sur les relations artistiques entre la France du Sud-Ouest et le Nord de l'Espagne à l'époque romane, in: Actes du XIXe Congrès Internationale d'Histoire de l'Art, Paris 1959, S.62-71.

**Crozet 1961**

R. Crozet: Diversidad y universalidad en el arte románico, in: Goya, 43, 1961, S.12-17.

**Crozet 1962**

R. Crozet: L'art roman en Navarre et en Aragon. Conditions historiques, in: C.C.M., 5, 1962, S.35-61.

**Crozet 1966**

R. Crozet: Melanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, Hg. P.Gallais/ Y-Y. Riou, 2 Bde., Poitiers 1966.

**Crozet 1959-1969**

R. Crozet: Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin), VIII Quatre Portails Historiés, in: C.C.M., 2, 1959, S.333-340; 3, 1960, S.119-127; 7, 1964, S.313-332; 11, 1968, S.41-57; 12, 1969, S.47-61.

**Crozet 1970**

R. Crozet: Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et en Aragón, in: C.C.M., 13, 1970, S.291-303.

**Crozet 1969**

R. Crozet: Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles, in: C.C.M., 12, 1969, S.291-295.

**Crozet 1971 Saintonge**

R. Crozet: L'art roman en Saintonge, Paris 1971.

**Crozet 1971 Cavalier**

R. Crozet: Le theme du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne, in: P.V., 32, 1971, S.125-145.

**Crozet 1971 Voutes**

R. Crozet: Voutes romanes à nervures et premières voutes d'ogives en Navarre et en Aragon, in: Homenaje a Don J.E. Uranga, Pamplona 1971, S.255-268.

**Crozet/ Labande-Mailfert 1957**

R. Crozet/ Y. Labande-Mailfert: Poitou roman, o.O. 1957.

**Cuadrado Lorenzo 1993**

María Flora Cuadrado Lorenzo: Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos, in: P.V., 199, 1993, S.229-245.

**Daguerre de Hureaux 1996 Kat. Slg. Toulouse**

Alain Daguerre de Hureaux: Musée des Augustins, Toulouse, Sculptures romanes, Toulouse 1996.

**Defourneaux 1949**

M. Defourneaux: Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècles, Paris 1949.

**Deicher 1991**

Susanne Deicher: Produktionsanalyse und Stilkritik. Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode W. Vöges, in: Kritische Berichte, 19/1, 1991, S.65-82.

**Demus 1968**

Otto Demus: Romanische Wandmalerei, München 1968.

**Deschamps 1923**

P. Deschamps: Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne, in: B.M., 32, 1923, S.305-351.

**Deschamps 1930**

P. Deschamps: La sculpture romane en France, Paris 1930.

**Deschamps 1941**

P. Deschamps: Etude sur les sculptures de Sainte Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leur relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint Jacques de Compostelle, in: B.M., 100, 1941, S.239ff.

**Deuchler 1970 (Belser Stilgeschichte, Bd.7)**

Florens Deuchler: Gotik, Belser Stilgeschichte, Bd.7, Stuttgart 1970.

**Diemer 1977**

Dorothea Diemer: Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Abteikirche von Saint-Gilles, Diss. Heidelberg 1977, Stuttgart 1978.

**Diemer 1975**

Peter Diemer: Stil und Ikonographie der Kapitelle von Saint-Madelaine, Vézelay, Diss. Heidelberg 1975.

**Diemer 1985**

P. Diemer: Das Pfingstportal von Vézelay - Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd.1, 1985, S.77-114.

**Dietl 1994**

Albert Dietl: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.175-191.

**Diez o.J.**

Alejandro Diez: Puente la Reina. Arte e Historia, Pamplona, o.J. (Navarra. T.C.P., Nr.247).

**Dinzelbacher 1972**

Peter Dinzelbacher: Judastraditionen, Wien 1972.

**Dorn 1967**

E. Dorn: Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München 1967.

**Dodwell 1987**

C.R. Dodwell: The Meaning of "Sculpture" in the Romanesque Period, in: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, Bd.1, 1987, S.49ff.

**Domeño Martínez 1992**

Asunción Domeño Martínez de Morentín: Pilas bautismales medievales en Navarra, Pamplona 1992.

**Domínguez Jiménez 1990**

Alberto Domínguez Jiménez: El Programa Iconográfico en la Colegiata de Santa María de Uncastillo, in: Sussetania, 11, Junio 1990, S.97-107.

**Droste/ Hirmer 1996**

Thomas Droste/ A. Hirmer: Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion romanischer Bauplastik, München 1996.

**Durán Gudiol 1957**

A. Durán Gudiol: Huesca y su provincia, Barcelona 1957 (José Gudiol y Ricart, Hrsg., G.A.E., ohne Bandangabe).

**Durán Gudiol 1977**

A. Durán Gudiol: San Juan de la Peña, retorno a las raíces. Zaragoza 1977.

**Durán Gudiol 1993 Kat. Ausst. Jaca**

A. Durán Gudiol: Arquitectura Altoaragonesa. Siglos VIII-XI, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.87-93.

**Durliat 1962 Hispania**

Marcel Durliat: Hispania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien, Wien/ München 1962.

**Durliat 1962 Sculpture**

M. Durliat: La sculpture romane en Espagne, Paris 1962.

**Durliat 1971**

M. Durliat: The pilgrimage roads revisited?, in: B.M., 129, 1971, S.113-120.

**Durliat 1972**

M. Durliat: La Porte de France à la cathédrale de Compostelle, in: B.M., 130, 1972, S.137-143.

**Durliat 1973**

M. Durliat: L'Art roman en Navarre et en Aragon - Introduction à un voyage, in: Centre international d'études romanes (Revue trimestrielle), Bd.1, 1973, S.5-18.

**Durliat 1974**

M. Durliat: Le portail de Sainte-Marie d'Oloron, in: B.M., 132, 1974, S.243ff.

**Durliat 1977**

M. Durliat: L'apparition du grand portail roman historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne, in: Cuxa, 8, 1977, S.2-24.

**Durliat 1978 Languedoc (Zodiaque, Bd.49)**

M. Durliat: Haut-Languedoc roman, Zodiaque, Bd.49, Paris 1978.

**Durliat 1978 Conques**

M. Durliat: Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne, in: Cuxa, 9, 1978, S.101ff.

**Durliat 1978 Morlaas**

M. Durliat: Le portail de Morlaas, in: Bulletin Monumental, 136, 1978, S.55-61.

**Durliat 1982**

M. Durliat: L'art roman, Paris 1982.

**Durliat 1983**

M. Durliat: Romanische Kunst, Freiburg/ Basel/ Wien 1983 (Große Epochen der Weltkunst. Ars Antiqua).

**Durliat 1990**

M. Durliat: La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Marsan 1990.

**Durliat 1993 Kat. Ausst. Jaca**

M. Durliat: La catedral de Jaca en el contexto del arte románico europeo, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.95-101.

**Durliat/ Allegre/ Surchamp 1969 (Zodiaque, Bd.30)**

M. Durliat/ V. Allegre/ Surchamp: Béarn roman (Zodiaque, Bd.30), Paris 1969.

**Duval 1977**

Paulette Duval: Las iglesias de Tudela: Santa María Magdalena y San Nicoás (Contribución al estudio del culto al Espíritu Santo en los siglos XI y XII, in: P.V., 38, 1977, S.439-446.

**Eberlein 1995**

Johann Konrad Eberlein: Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt/ M. 1995.

**Egbert 1967**

V.W. Egbert: The medieval artist at work, Princeton 1967.

**Egry 1959**

Anne de Egry: Las esculturas del claustro de la Catedral de Tudela, in: P.V., 20, 1959, S.63-108.

**de Egry 1963**

A. de Egry: Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo, in: A.E.A., 36, 1963, S.181-187.

**de Egry 1964**

A. de Egry: Leo de Garius fecit 1179, in: Art News, 62, 1964, S.33-37.

**Elbern 1961/62**

Victor Elbern: Orfebrería en la Edad Media románica, in: Goya, 43/44, 1961/62, S.113-119.

**d'Emilio 1989**

James d'Emilio: Romanesque Architectural Sculpture in the Diocese of Lugo, East of Miño, London Courtauld Institute of Art 1989.

**d'Emilio 1992**

J. d'Emilio: Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.83-94.

**Enriquez de Salamanca 1986**

Cayetano Enriquez de Salamanca: Rutas del Románico en la provincia de Soria, Madrid 1986 (Rutas del románico español).

**Enriquez de Salamanca 1987**

C. Enriquez de Salamanca: Rutas del románico en la provincia de Huesca, Madrid 1987 (Rutas del románico español).

**Esco Samperiz 1979**

J. Carlos Esco Samperiz: Iconografía de los Capiteles de la Sala de Doña Petronila del Palacio Real de Huesca, in: Argensola, Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses, 87, 1979, S.159-186.

**Español 1980**

F. Español: El tema de la psicostasis arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: San Miguel de la Portella, in: Cuaderns d'Estudis Medievals, 2, 1980, S.98ff.

**Esteban Llorente 1990**

Juan Francisco Esteban Llorente: Tratado de Iconografía, Madrid 1990.

**Estella Marcos 1982**

Margarita-Mercedes Estella Marcos: "La talla de marfil", in: Marfiles, 8, Historia de las artes aplicadas e industriales de España, Antonio Bonet Correa (ed.), Madrid 1982.

**Evans 1938**

Joan Evans: The Romanesque Architecture of the order of Cluny, Cambridge 1938.

**Evans 1950**

J. Evans: Cluniac Art of the Romanesque Period, Cambridge 1950.

**Favreau 1975**

R. Favreau: L'inscription du tympan nord de Saint-Miguel de Estella, in: Bibliotheque de l'école de Chartres, 133, 1975, S.27-246.

**Fillitz 1969 (Propyläen, Bd.5)**

Hermann Fillitz (Hrsg.): Das Mittelalter I, Propyläen Kunstgeschichte, Bd.5, Berlin 1969.

**Folkestad/ Nilson 1995**

William Folkestad/ Joan Nilson: Les linteaux en batière romans d'Auvergne. Recherche sur la topologie et les origines, in: C.C.M., 151, 1995, S.227-238.

**Forsyth 1986**

I. H. Forsyth: The *Vita Apostolica* and romanesque sculpture: some preliminary observations, in: Gesta, 25/1, 1986, S.75-82.

**Fortún/ Jusué 1993**

Luis Javier Fortún Perez de Ciriza/ Carmen Jusué Simonena: Historia de Navarra, Bd.1, Antigüedad y Alta Edad Media (Temas de Navarra, Nr.7), Pamplona 1993.

**Fournée 1966**

Jean Fournée: Saint-Loup-de-Naud, in: Congrès des archéologiques de France, 124, 1966, S.386-397.

**Freeman 1960/ 61**

Margaret B. Freeman: Rebuilding: A Thumbnail Sketch, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 19, 1960/61, S.290-296;

**Gaborit-Chopin 1978**

Danielle Gaborit-Chopin: Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978.

**Gaborit-Chopin 1983**

Danielle Gaborit Chopin: Elfenbeinkunst, in: Barral i Altet u.a. 1983 (Universum der Kunst), Xavier Barral i Altet/ François Avril/ Danielle Gaborit Chopin: Romanik I, Mittel- und Südeuropa, 1060-1220, Universum der Kunst (Hrsg. v. Duval, Paul-Marie/ Laudais, Hubert, Quoniam Pierre, begründet v. A. Malraux), München 1983.

**Gaillard 1938**

G. Gaillard: Les débuts de la sculpture romane espagnole. León - Jaca - Compostelle, Diss., Paris 1938.

**Gaillard 1945**

G. Gaillard: Notes sur la date de quelques églises romanes espagnoles, in: B.M., 103, 1945, S.65-87.

**Gaillard 1952**

G. Gaillard: De la diversité des styles dans la romane des pèlerinages, in: La Revue des Arts, 1952, S.77-87.

**Gaillard 1955**

G. Gaillard: La sculpture du XIe en Navarre avant l'influence des pèlerinage, in: B.M., 113, 1955, S.237-249.

**Gaillard 1957**

G. Gaillard: Etudes d'art roman, Paris 1957 (Nachdruck von 1972).

**Gaillard 1957 Porche**

G. Gaillard: Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles, in: C.C.M., 1, 1957, S.320-334.

**Gaillard 1957 Tympan**

G. Gaillard: Notes sur les tympan aragonais, in: Bulletin Hispanique, 30, 1928, in: Etudes d'art roman, Paris 1957, S.231-242.

**Gaillard 1957 Espagne**

G.Gaillard: Quelques études récemment parues sur la sculpture du XII siècle en Espagne, in: Etudes d'art roman, Paris 1957, S.79-83.

**Gaillard 1957 Compte Rendu**

G.Gaillard: Compte rendu critique de l'ouvrage de Kingsley Porter "Spanish Romanesque Sculpture", in: Etudes d'art roman, Paris 1957, S.27-37.

**Gaillard 1957 Sculptures**

G. Gaillard: Sculptures espagnoles de la seconde moitié du XII siècle, in: Etudes d'art roman, Paris 1957, S.100-112.

**Gaillard 1957 Antealtars**

G. Gaillard: Les statues-colonnes d'Antealtars, in: Etudes d'art roman, Paris 1957, S.311-319.

**Gaillard 1958 Castille**

G. Gaillard: Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes à Castille, in: XIXe Congrès international d'histoire de l'art, Paris 1958, S.84-86.

**Gaillard 1958 Porche**

G.Gaillard: Le Porche de la Gloire à Saint Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles, in: C.C.M., 4, 1958, S.465-473.

**Gaillard 1960**

G.Gaillard: El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona, in: P.V., 21, 1960, S.237-240. [frz. Fassung in Revue des Arts, 10, 1960 S.146-156]

**Gaillard 1963 (Zodiaque, Bd.17)**

G. Gaillard: Rouerge roman, Zodiaque, Bd.17, Yonne 1963.

**Gaillard 1964**

G.Gaillard: L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre, in: P.V., 25, 1964, S.181-186.

**Gaillard 1966**

G.Gaillard: Sainte-Foy de Conques, sa place dans l'histoire de l'art et les églises de pèlerinage, in: P.V., 27, 1966, S.5-11.

**Gaillard 1978 (Zodiaque, Bd.7)**

G. Gaillard: Introducción, in: Luis María Lojendio: Navarra, Madrid 1978 (La España románica, Bd.7, Zodiaque), S.19-32.

**Galbete Martinicorena 1976**

V. Galbete Martinicorena: Ensayo de reconstrucción de la planta de la catedral románica de Pamplona (1100-1127), in: P.V., 37, 1976, S.38-398.

**Gandolfo 1992**

La Toscana, L'Antelami e i Campionesi: la sultura nell'Italia centro-settentrionale al tempo del Pórtico de la Gloria, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.243-268.

**Garcés Abadía 1992**

Máximo Garcés Abadía: La Villa de Sos del Rey Católico, Sos del Rey Católico 1992.

**García Gainza 1988**

M.C. García Gainza: Historia del Arte, in: 1er Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana, 22.-27. September 1986, Bd.2, Pamplona 1988, S.251-281.

**García Gainza 1991**

M. C. García Gainza u.a. (Hrsg. von Diputación Foral de Navarra. Dirección de Educación comisión de Arte): Navarra através del arte. Comentario de diapositivas, Pamplona 1991.

**García Gainza u.a. 1980-1992 (C.M.N., Bd.1-4,2)**

María Concepción García Gainza / M.C. Heredia Moreno/ J. Rivas Carmona/ M. Orbe Sivatte: Catálogo Monumental de Navarra, Bd.1, Merindad de Tudela, Pamplona 1980; Bd.2,1 Merindad de Estella, Pamplona 1982; Bd.2,2 Merindad de Estella, Pamplona 1983; Bd.3 Merindad de Olite, Pamplona 1985; Bd.4,1 Merindad de Sangüesa, Pamplona 1989; Bd.4,2 Merindad de Sangüesa, Pamplona 1992.

**García Guinea 1961**

M. A. García Guinea: El arte románico en Palencia, Palencia 1961.

**García Guinea 1988**

M. A. García Guinea : Guía de San Martín de Frómista, Palencia 1988.



**García Lloret 1995/96**

Luis José García Lloret: Catalogación y estudio de las primeras obras del Maestro de Agüero o maestro de San Juan de la Peña, Dissertation, Zaragoza 1995/96.

**García Romo 1966**

Fernando García Romo: El problema de la personalidad del escultor románico. El maestro de Jaca (Jaca, Loarre, Frómista, León), in: Melanges offerts à René Crozet (Hrsg.v. P. Gaillais/ J. Riou), Poitiers 1966, Bd.1, S.359-363.

**García Villoslada 1982**

Ricardo García Villoslada: Historia de la Iglesia en España, Madrid 1982.

**Gardelles 1976**

Jacques Gardelles: L'Oeuvre du Maître de Cabestany et les reliefs du Château de la Réole, in: B.M., 134, 1976, S.231-237.

**Gardner 1951**

Arthur Gardner: English Medieval Sculpture, Cambridge 1951.

**Gardner 1984**

Stephan Gardner: Two Campaigns in Suger's Western Block at St. Denis, in: A.B., 66, 1984, S.574-584.

**Garland 1994**

Emmanuel Garland: L'adoration des Mages dans l'art roman pyrenéen, in: Cuxa, 25, 1994, S.99ff.

**Garnier 1982**

François Garnier: Le langage de l'image au moyen âge. Signification et symbolique, Paris 1982.

**Garnier 1989**

F. Garnier: Le langage de l'image au moyen âge. Grammaire des Gestes, Paris 1989.

**Garriz Ayanz 1966**

Javier Garriz Ayanz: La Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Guía Histórico-Artística, Pamplona 1966.

**Gaya Nuño 1946**

Juan Antonio Gaya Nuño: El románico en la provincia de Soria, Madrid 1946.

**Gaya Nuño 1961 Tímpanos**

J. A. Gaya Nuño: Tímpanos románicos españoles, in: Goya, 43, 1961, S.32-43.

**Gaya Nuño 1961 Monumentos**

J. A. Gaya Nuño: La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos, Madrid 1961.

**Gerson 1973**

Paula Lieber Gerson: The West Facade of St.-Denis: An Iconographic Study (Diss. Columbia University), 1970, Ann Arbor 1973.

**Ginés Sabras 1988**

María Antonia Ginés Sabras: Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra, in: P.V., 49, 183, 1988, S.7-49.

**Gisau 1950**

Hermann Gisau: Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Vorträge der 1. deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, S.119-129.

**Goetz 1950**

O. Goetz: Hie henckt Judas Ischarioth, in: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien für O. Schmitt, Stuttgart 1950, S.105-137.

**Goldschmidt 1914-1926**

Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914-1926.

**Goldschmidt 1935**

W. Goldschmidt: El Pórtico de San Vicente, en Avila, in: A.E.A., 1935, S.259-272.

**Goldschmidt 1936**

W. Goldschmidt: El sepulcro de San Vicente, en Avila, in: A.E.A.A., 12, 1936, S.161-170.

**Goldschmidt 1937**

W. Goldschmidt: The Westportals of San Vicente at Avila, in: Burlington Magazine, 71, 1937, S.110-123.

**Goldschneider 1946**

L. Goldschneider: Les origines du portail à statues-colonnes, in: Bulletin des Musées de France, 11, 1946, S.22-25.

**Goldschmidt/ Weitzmann 1930-1934**

A.Goldschmidt./ K. Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jhs., Berlin 1930-1934.

**Gómez Gómez 1993**

Agustín Gómez Gómez: Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra), in: P.V., 54, 1993, S.9-27.

**Gómez/ Asiáin 1995**

Agustín Gómez Gómez/ Miguel Angel Asiáin Yárnoz: Caritas et diabolus en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra), in: P.V., 56, Nr.205, 1995, S.285-310.

**Gómez de Valenzuela 1968**

Manuel Gómez de Valenzuela: Estudios del románico aragonés. La ermita de Villar de Sarsa y los tímpanos de Botaya y Binacua, in: Seminario de arte aragonés, 13-15, 1968, S.37-47.

**Gómez de Valenzuela 1977**

M. Gómez de Valenzuela: El Calendario Románico esculpido en la iglesia de El Frago en Cinco Villas, in: Homenaje a Don José María Lacarra, Bd.1, 1977, S.307-319.

**Gómez-Moreno 1960/ 61**

Carmen Gómez-Moreno: History, Stylistic Analysis, and Dismantling, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 19, 1960/ 61, S.268-289.

**Gómez Moreno 1925/26**

Manuel Gómez Moreno: Provincia de León (C.M.E.), Madrid 1925/26.

**Gómez Moreno 1927**

M. Gómez Moreno: Provincia de Zamora 1903-1905, C.M.E., Madrid 1927, 2 Bde.

**Gómez Moreno 1928**

M. Gómez Moreno: Dos iglesias románicas en Benavente: Santa María del Azogue y San Juan del Mercado, in: *Arquitectura*, 10, 1928, S.179.

**Gómez Moreno 1934 Oviedo**

M. Gómez Moreno: La destrucción de la Cámara Santa de Oviedo, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 105, 1934, S.605-610.

**Gómez Moreno 1934 Románico**

M. Gómez Moreno: El arte románico español. Esquema de un libro. Madrid 1934.

**Gómez Moreno 1945**

Manuel Gómez Moreno: El Arca Santa de Oviedo documentada, in: *A.E.A.A.*, 18, 1945, S.125-138.

**Gómez Moreno 1961**

M. Gómez Moreno: Problemas del segundo periodo del románico español, in: *Kat. Ausst. Barcelona 1961*, S.35-38.

**Gómez Moreno 1951**

María-Elena Gómez Moreno: Breve historia de la escultura española, Madrid ²1951.

**Goñi de Gaztambide 1949**

J.Goñi de Gaztambide: La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona, in: *P.V.*, 1949, S.385.

**Goñi de Gaztambide 1964**

J.Goñi de Gaztambide: La fecha de la terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona, in: *P.V.*, 25, 1964, S.281-283.

**Gosebruch 1950**

Martin Gosebruch: Über die Bildmacht der burgundischen Skulptur im frühen 12.Jh. - Beiträge zur Bestimmung des Stil, Diss. München 1950.

**Goutagny 1963**

E. Goutagny: L'Abbaye de Carracedo et son affiliation à l'ordre de Citeaux, in: *Citeaux*, 14, 1963, S.105ff.

**Gran Enciclopedia de Navarra 1990**

Gran Enciclopedia de Navarra, Pamplona 1990.

**Green 1994**

Rosalie Green: *Studies in Ottonian, Romanesque and Gothic Art*, London 1994.

**Grote 1959**

Andreas Grote: *Der vollkommene Architectus. Baumeister und Baubetrieb bis zum Anfang der Neuzeit*, München 1959.

**Gudiol 1944**

José Gudiol: Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany, in: *P.V.*, 5, 1944, S.9-16.

**Gudiol 1971**

Josep Gudiol y Ricart: *Pintura románica en Aragón*, Zaragoza 1971.

**Gudiol/ Gaya 1948 (Ars Hispaniae, Bd.5)**

J. Gudiol y Ricart/ Juan Antonio Gaya Nuño: Arquitectura y escultura románicas (Ars Hispaniae, Bd.5), Madrid 1948.

**Guitart Aparicio 1986**

Cristóbal Guitart Aparicio: El Castillo de Loarre, León 1986.

**Hänsel/ Karge 1992**

Sylvaine Hänsel/ Henrik Karge (Hg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bd.1: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit, Berlin 1992.

**Hamann 1933**

Richard Hamann: Lazarus in Heaven, in: Burlington Magazine, 63, 1933, S.3-10.

**Hamann 1936**

R. Hamann: Das Lazarusgrab in Autun, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 8/9, 1936, S.182-328.

**Hamann 1939**

R. Hamann: Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs, in: Medieval studies in memory of Arthur Kingsley Porter (Hrsg. R.W. Koehler), Cambridge 1939, Bd.2, S.413-453.

**Hamann 1955**

Richard Hamann: Die Abteikirche Saint Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, Berlin 1955.

**Hamann 1987**

R. Hamann : Kunst und Askese. Bild und Bedeutung in der Plastik in Frankreich, Worms 1987.

**Hamann Mc Lean 1959**

Richard Hamann Mc Lean: Les origines des portails et façades sculptés gothiques, in: C.C.M., 2, 1959, S.157-175.

**Hammer Tugendhat 1985**

Daniela Hammer Tugendhat: Luxuria. Todsünde der Wollust, in: Tendenzen, 152, 1985, S.40-44.

**Hammerstein 1974**

Reinhold Hammerstein: Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter, Bern/ München 1974.

**Hassig 1991**

Debra Hassig: He will make alive your mortal bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez, in: Gesta, 30/2, 1991, S.140-153.

**Hearn 1981**

M.F. Hearn: Romanesque sculpture. The revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries, Oxford 1981.

**Heimann 1968**

Adelheid Heimann : The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres, in: J.W.C.I., 31, 1968, S.73-102.

**Hennecke/ Schneemelcher 1959**

E. Hennecke/ N. Schneemelcher: Neutestamentliche Apokryphen, 2 Bde., Tübingen <sup>3</sup>1959.

**Herbers 1990**

Klaus Herbers: Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela, Tübingen 1990.

**Hernandez Perera 1961**

J.Hernandez Perera: Los artes industriales españolas de la época románica, in: Goya, 43/45, 1961, S.98ff.

**Hernando/ Huerta 1992**

José Luis Hernando/ Pedro-Luis Huerta: Las Estatuas-Columna en Palencia. La Transición del Tardorrománico al Gótico, in: Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. Comité Español de Historia del Arte Universidad de León. Dpto. de Patrimonio Histórico-Artístico y de la Cultura Escrita Area de Historia del Arte. León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992, Bd.I, S.61-71.

**Hipkiss 1930**

E. J. Hipkiss: A Romanesque Doorway, in: Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts, Oct. 1930, S.78-82.

**Hoffmann 1985**

Konrad Hoffmann: Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48, 1985, S.29-38.

**Hohler 1989**

Erla Bergendahl Hohler: Norwegian stave church carving: an introduction, in: Arte medievale, 1, 1989, S.77-115.

**Horste 1982**

Kathryn Horste: The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital, in: Gesta, 21/1, 1982, S.31-62.

**Horste 1992**

Kathryn Horste: Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of la Daurade, Oxford 1992.

**Humbert 1990**

Jacomot Humbert: Le bourdon, la besace et la coquille, in: Archeologia, 258/6, 1990, S.42-51.

**Hunt 1954**

John Hunt: The Adoration of the Magi, in: Connoisseur, 133, 1954, S.154-161.

**Iches 1971**

Françoise Iches: Le Portail de Santa María de Sangüesa, unveröffentlichte Examensarbeit, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse, Le Mirail 1971.

**Iñiguez Almech 1961/62**

Francisco Iñiguez Almech: El Abside de la Seo de Zaragoza, in: Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina, Murcia 1961/62, S.461-468.

**Iñiguez Almech 1966**

F. Iñiguez Almech: El monasterio de San Salvador de Leyre, in: P.V., 27, 1966, S.189-221.

**Iñiguez Almech 1967 Escatología**

F. Iñiguez Almech: La escatología musulmana en los capiteles románicos, in: P.V., 28, 1967, S.265-275.

**Iñiguez Almech 1967 Jaca**

F. Iñiguez Almech: La catedral de Jaca y los orígenes del románico español, in: Pirineos 1967, S.179-201.

**Iñiguez Almech 1968**

F. Iñiguez Almech: Sobre tallas románicas del siglo XII, in: P.V., 29, 1968, S.181-236.

**Iñiguez Almech 1971**

F. Iñiguez Almech: Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII, in: Homenaje a Don José Esteban Uranga, o. Hrsg., Pamplona 1971.

**Jahn 1960**

J. Jahn: Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, in: Festschrift für Friedrich Bülow zum 70. Geburtstag, Hg. v. Otto Stammer/ Karl C. Thalheim, Berlin 1960, S.151-168.

**Jahn 1982**

J. Jahn: Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, in: ders.: Kunstwerk - Künstler - Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften. Hg. v. E. Ullmann, Leipzig 1982, S.32-48.

**Janson 1952**

Horst W. Janson: Apes and Ape Lore in the middle ages and the renaissance, London 1952.

**Jimeno Jurio 1973**

José María Jimeno Jurio: El libro del patronato de Santa María de Sangüesa (1300-1501), in: P.V., 34, 1973, S.233-307.

**Jimeno Jurio 1987**

J. M. Jimeno Jurio: Sangüesa monumental, Pamplona 1987. (Navarra. T.C.P., Nr.75).

**Jimeno Jurio o.J. Ermitas**

J. M. Jimeno Jurio: Ermitas de Sangüesa, Pamplona o.J. (Navarra. T.C.P., Nr.193).

**Jimeno Jurio o.J. Sangüesa**

J.M. Jimeno Jurio: Sangüesa, miscelanea religiosa, Pamplona o.J. (Navarra. T.C.P., Nr.198).

**Johnson 1989**

Danielle Valin Johnson: The Analysis of Romanesque architectural Sculpture: Verifying the steps of a methodology, in: Gesta, 28, 1989, S.11-20.

**Jover Hernando 1987**

Mercedes Jover Hernando: Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra, in: P.V., 48, 1987, S.7-40.

**Jullian 1987**

Martine Jullian: L'image de la musique dans la sculpture romane en France, in: C.C.M., 30/1, 1987, S.33-44.

**Jullian 1975**

Ph. Jullian: Saint-Loup-de-Naud, in: Connaissance des arts, 276, 1975, S.60-67.

**Junyent/ Lasarte 1980 (Zodiaque, Bd.6)**

E. Junyent/ J. de Lasarte: Cataluña, Madrid 1980 (La España románica, Bd.6, Zodiaque).

**Jursch 1969**

H. Jullian Jursch: Das Bild des Judas Ischariot im Wandel der Zeiten, in: Akten des 7. internationalen Kongresses für christliche Archäologie 1965 in Trier, Berlin 1969, S.565-573.

**Kahn 1987**

Deborah Kahn: The West Doorway at Rochester Cathedral, in: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki, 2 Bde., Woodbridge/ New Hampshire 1987, Bd.1, S.129-134.

**Kat. Ausst. Autun 1985**

Le tombeau de Saint-Lazare et la sculpture à Autun après Gislebertus, Musée Rolin 1985, Autun 1985.

**Kat. Ausst. Barcelona 1961**

El Arte Románico, Palacio nacional, Barcelona/ Santiago de Compostela 1961.

**Kat. Ausst. Jaca 1993**

Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval. 26.junio-26.septiembre 1993. Jaca, Catedral de Jaca. Museo Diocesano. Huesca. Sala de Exposiciones. Diputación de Huesca. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993.

**Kat. Ausst. Köln 1985**

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Hrsg. v. A. Legner, Bd.1, Köln 1985.

**Kat. Ausst. Köln 1994**

Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Schnütgen-Museum Köln in der Josef Haubrich-Kunsthalle, Peter Jezler (Hrsg.), Zürich 1994.

**Kat. Ausst. London 1984**

English Romanesque Art: 1066-1200, Hayward Gallery, London 5.4.-8.7. 1984.

**Kat. Ausst. München/ Zürich 1984**

Wallfahrt kennt keine Grenzen. Hrsg. L. Kriss-Rettenbeck/ G. Möhler, Bayrisches Nationalmuseum, München/ Zürich 1984.

**Kat. Ausst. New York 1969**

The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters: Medieval Art from private Collections, New York 1969.

**Kat. Ausst. New York 1970**

The Metropolitan Museum of Art: The Year 1200. A Centennial Exhibition at the MMA, Feb. 12th-May 10th 1970, Hg. Konrad Hoffmann, New York 1970.

**Kat. Ausst. New York 1993**

The Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): The Art of Medieval Spain, AD 500-1200. Ausstellung New York, The Metropolitan Museum of Art (18.Nov. 1993-13.März 1994).

**Kat. Ausst. Paris 1957/58**

Chefs-d'oeuvre romans des musées de province, Paris 1958. [Rezension: Sauerländer, in: Kunstchronik, 11, 1958, S.33ff.]

**Kat. Ausst. Paris 1985**

Le tombeau de Saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus, Autun 1985 (Exposition 8.Juin - 15.Septembre 1985), Hrsg. M. Pinette.

**Kat Ausst. Santo Domingo de la Calzada 1993**

Vida y Peregrinación. Claustro de la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada, Hrsg. Ministerio de Cultura, La Rioja, 9.Juli-26.Sept. 1993, Madrid 1993.

**Kat. Ausst. Toulouse 1971**

Les grands étapes de la sculpture romane toulousaine, des monuments aux collections, Toulouse, Musée des Augustins 1971.

**Katzenellenbogen 1933**

Adolf Katzenellenbogen: Die Psychomachie in der Kunst der Mittelalters von den Anfängen bis zum 13.Jahrhundert, Hamburg 1933.

**Katzenellenbogen 1939**

A. Katzenellenbogen: Allegories of virtues and vices in Medieval Art from early Christian times to the thirteenth century, London 1939 (New York 1964?).

**Katzenellenbogen 1949**

A. Katzenellenbogen: The Separation of the Apostles, in: Gazette des Beaux Arts, 1949, S.115ff.

**Katzenellenbogen 1964**

A. Katzenellenbogen: The Sculptural Programme of Chartres Cathedral, New York 1964.

**Keller 1963**

Harald Keller: Die Kunstlandschaften Frankreichs, Wiesbaden 1963.

**Keller 1981**

Harald Keller: Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Wiesbaden 1981, S.191-219.

**Kerber 1966**

Bernhard Kerber: Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im 12.Jahrhundert, Recklinghausen 1966.

**Kestel 1994**

Friedrich Kestel: The Arthur Kingsley Porter Collection of Photography and the European Preservation of Monuments, in: Visual Resources, 9, 1994, S.361-381.

**Kidson 1958**

Peter Kidson: Sculpture in Chartres, London 1958.

**King 1915**

Georgiana Goddard King: French Figure Sculpture on some early Spanish churches, in: American Journal of Archeology, 2d. ser., 19, 1915, S.250-267.

**King 1920**

G. Goddard King: The way of Saint James. 3 Bde., New York/ London 1920.

**King 1921**

G. Goddard King: A brief account of the military orders in Spain, New York 1921.

**King 1926**

G. Goddard King: Fact and inference in the matter of jamb sculpture, in: Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern, Bd.4, 1926, S.113-149.

**Klein 1993**

Bruno Klein: Zum Kolloquium "Romanische Skulptur in Spanien". Heidelberg 20.-21. November 1992, in: Mitteilungen der Carl Justi Vereinigung 1993, S.23-26.

**Klein 1990**

Peter Klein: Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis, in: C.C.M., 33/4, 1990, S.317-349.



**Klein 1987**

P. Klein: "Et videbit eum omnis oculus et qui eum pupugerunt". Zur Deutung des Tympanons von Beaulieu, in: Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum, Kopenhagen 1987, S.123-144.

**Klein 1988**

P. Klein: Zweimal Silos: Im "Zoo" von Kalamazoo und in den Fängen des Regionalismus. Zu den internationalen Symposien über die romanische Kirche und den Kreuzgang von Silos, in: Kritische Berichte, 4, 1988, S.105-115.

**Klein 1989**

P. Klein: Les portails de Saint-Génis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Soredé, in: Cuxa, 20, Juli 1989, S.121-144.

**Klein 1990**

P. Klein: Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis, in: C.C.M., 33/4, 1990, S.317-349.

**Klein 1992**

P. Klein: Les vingt-quatre vieillards aux portails eschatologiques du XIIe siècle (Autun, Saint-Denis, Santiago), in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.355-370.

**Klein 1993**

P. Klein: L'emplacement des images eschatologiques dans l'art monumental du haut Moyen Age et le symbolisme des points cardinaux, in: Actes du 5<sup>e</sup> Séminaire International d'Art Mural, Centre, International d'Art Mural, Saint-Savin 1993.

**Klein 1994**

Eschatologische Portalprogramme in der Romanik und Gotik, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.397-412.

**Klotz 1976**

H. Klotz: Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Gesta, 15, 1976, S.303-331.

**Koehler 1939**

Wilhelm R. Koehler (Hrsg.): Medieval studies in memory of Arthur Kingsley Porter, 2 Bde., Cambridge 1939.

**Koseleff 1934**

O. Koseleff: Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12.Jhs., München 1934.

**Krautheimer 1942**

A. Krautheimer: An Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, in: J.W.C.I., 5, 1942, S.1-33.

**Kretzenbacher 1958**

Leopold Kretzenbacher: Die Seelenwaage, Klagenfurt 1958.

**Kühnel 1992**

Harry Kühnel: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992.

**Künstle 1928**

Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg im Brsg. 1928.

**Kupfer 1978**

V. Kupfer: The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters, in: The Metropolitan Museum of Art Journal, 12, 1978, S.21ff.

**Labande-Mailfert 1967**

Yvonne Labande-Mailfert: La douleur de la mort dans l'art des Xlle et Xllls, Todi 1967.

**Labeaga Mendiola 1990**

Juan Cruz Labeaga Mendiola: Notas para la historia del arte de las iglesias parroquiales de Sangüesa, in: P.V., 191, 1990, S.793-836.

**Labeaga Mendiola 1993**

J.C. Labeaga Mendiola: Sangüesa en el Camino de Santiago, Sangüesa 1993.

**Labeaga Mendiola 1994**

J.C. Labeaga Mendiola: Sangüesa, in: P.V., 22, 1994, S.73-74.

**Lacarra 1931**

José María Lacarra: La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos, in: A.E.A.A., 1931, S.73-86.

**Lacarra 1950**

J. M. Lacarra: El desarrollo urbano de las ciudades de Navarra y Aragón, in: Pirineos, 6, 1950, S.5-34.

**Lacarra 1971**

J. M. Lacarra: Vida de Alfonso el Batallador, Zaragoza 1971.

**Lacarra 1972**

J. M. Lacarra: Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla, Bd.1, Pamplona 1972.

**Lacarra 1975**

J.M. Lacarra: Historia del Reino de Navarra en la Edad Media, Pamplona 1975.

**Lacarra 1978**

J. M. Lacarra: Die Entwicklung der Städte in Navarra und Aragonien während des Mittelalters, in: Altständisches Bürgertum, (Hg. v. H. Stob), Bd.1, 1978, S.193-210.

**Lacarra 1981**

J.M. Lacarra: Colonización, parias, repoblación y otros estudios, Zaragoza 1981.

**Lacarra/ Gudiol 1944**

J. M. Lacarra/ Josep Gudiol: El primer románico en Navarra. Estudio histórico arqueológico, in: P.V., 5, 1944, S.221-272.

**Lacarra Ducay 1980**

María Carmen Lacarra Ducay: Gran Enciclopedia Aragonesa, Zaragoza 1980.

**Lacarra Ducay 1982**

M. C. Lacarra Ducay: La Seo, in: Torralba Soriano: Guía de Zaragoza, Zaragoza 1982, S.104-105.

**Lacarra Ducay 1989 Kat. Slg. Pamplona**

M. C. Lacarra Ducay (Hrsg.): Museo de Navarra, Pamplona 1989.

**Lacoste 1971**

J. Lacoste: La decoration sculptée de l'église romane Ste. María de Uncastillo (Aragón), in: Annales du Midi, 83, 1971, S.149-172.

**Lacoste 1973 Silos**

J. Lacoste: La sculpture à Silos autour de 1200, in: B.M., 131, 1973, S.101-128.

**Lacoste 1973 Oloron**

J. Lacoste: Le Portail Roman de Sainte-Marie d'Oloron, in: Revue du Pau et du Béarn. Bulletin de la Société des Sciences y lettres et arts de Pau, 1973, S.45-78.

**Lacoste 1976**

J. Lacoste: Sainte-Foy de Morlaas, Jurancon 1976.

**Lacoste 1979**

J. Lacoste: Le maître de San Juan de la Peña - XIIe Siècle, in: Cuxa, 10, 1979, S.175-189.

**Lacoste 1982**

J.Lacoste: San Miguel de Estella, in: Homenaje a José María Lacarra, Bd.2, Zaragoza 1982.

**Lacoste 1986**

J. Lacoste: Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XIIe s. dans l'Espagne du Nord-Ouest, 1, 1986, Thèse pour le doctorat d'Etat, Université de Toulouse, Le Mirail, texte photocopié.

**Lacoste 1992**

J. Lacoste: La sculpture romane du sud de la France à l'époque de Maître Mathieu, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.223-242.

**Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca**

J.Lacoste: La escultura románica en Aragón en el siglo XII, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.111-119.

**Lahoz 1993**

Lucia Lahoz: Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas-columnas de San Juan de Laguarda, in: P.V., 199, 1993, S.281-292.

**Lambert 1931**

Elie Lambert: L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècle, Paris 1931.

**Lambert 1951**

E. Lambert: La catedral de Pamplona, in: P.V., 12, 1951, S.9-35.

**Lambert 1957/58**

E. Lambert: Etudes médiévales, 4 Bde., Paris/ Toulouse 1957/58.

**Lampérez y Romea 1930**

Vicente Lampérez y Romea: Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos, 3 Bde., Barcelona/ Madrid 1930.

**Lapeña Paúl 1986**

Ana Isabel Lapeña Paúl: San Juan de la Peña. Guía histórico-artística, Zaragoza 1986.

**Lapeña Paúl 1989**

A. I. Lapeña Paúl: El monasterio de San Juan de la Peña (desde sus orígenes hasta 1410), tesis de doctorado de la Universidad de Zaragoza, publicada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza 1989.

**Lapeña Pául 1993**

Ana Isabel Lapeña Pául: Del Reino de Aragón a la configuración de la Corona de Aragón y su expansión (s.XII), in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.77-85.

**Lapeyre 1960**

André Lapeyre: Des Facades Occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux Portails de Laon, Etudes sur la sculpture monumentale dans l'Ile-de-France et les régions voisines au XIIe siècle, Paris 1960.

**Leclercq-Kadaner 1975**

Jacqueline Leclercq-Kadaner: De la Terre Mère à la Luxure; à propos de la migration des symboles, in: C.C.M., 18, 1975, S.37-43.

**Lefevre-Pontalis 1911**

E. Lefevre-Pontalis: Répertoire des architects, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français, au XIe et au XIIe siècles, in: B.M., 75, 1911, S.423ff.

**Lehmann 1916**

E. Lehmann: Die Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen, Diss., Berlin 1916.

**LCI 1994**

Lexikon der christlichen Ikonographie, Hg. Engelbert Kirschbaum u.a., Rom/ Freiburg im Brsg./ Basel/ Wien 1968-1976 (1994).

**Lejeune/ Stiennon 1971**

Rita Lejeune/ Jacques Stiennon: The legend of Roland in the Middle Ages, Bd.1, London 1971.

**Leoz Osés o.J.**

María Josefa Leoz Osés: La iconografía de la Virgen de la leche en San Martín de Unx (memoria de Licenciatura inédita), o.J.

**Levis-Godechot 1988**

Nicole Levis-Godechot: Chartres im Licht seiner Skulptur und Fenster, Würzburg 1988.

**Lindemann 1955**

G. Lindemann: Die Skulpturen von Estella, Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1955.

**Link 1995**

Luther Link: The Devil. A mask without a face, London 1995.

**Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7)**

Luís María Lojendio: Navarra, Madrid 1978 (La España románica, Bd.7, Zodiaque).

**Lojendio/ Rodriguez 1978 (Zodiaque, Bd.1)**

L. M. Lojendio/ Abundio Rodriguez: Castilla: Burgos, Logroño, Palencia, Santander, Madrid 1979 (La España románica, Bd.1, Zodiaque).

**Lojendio/ Rodriguez 1979 (Zodiaque, Bd.3)**

L. M. Lojendio/ Abundio Rodriguez: Castilla: Soria, Segovia, Avila, Valladolid, Madrid 1979 (La España románica, Bd.3, Zodiaque).

**Lomba Serrano o.J.**

Concepción Lomba Serrano: Inventario Artístico de Bienes Inmuebles del Partido Judicial de Ejea, Bd.3, Uncastillo, o.J.

**López Ferreiro 1975**

A. López Ferreiro: El Pórtico, Platerías y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago, Santiago 1893 (Nachdruck von 1975).

**López Selles 1975**

Tomás López Selles: Contribución a un catálogo de ermitas de Navarra, en: Cuadernos de Etnografía y Etnología de Navarra, Bd.21, 1975, S.457-492.

**Lotter 1994 FAZ**

Maria-Sibylla Lotter: Der Name der Nonne. Neues zur Individualität im Mittelalter, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.10.1994.

**Low Schmitt 1981**

Marilyn Low Schmitt: Travelling carvers in the Romanesque: The case history of Saint-Benoît-sur Loire, Selles-sur-Cher, Méobecq, in: A.B., 63, 1981, S.6-31.

**Lyman 1967**

Thomas W. Lyman: Notes on the Porte Miègeville capitals and the construction of Saint-Sernin in Toulouse, in: A.B., 49, 1967, S.25-36.

**Lyman 1971**

T. W. Lyman: The pilgrimage roads revisited, in: Gesta, Bd.8, 1969, S.30-44.

**Lyman 1978**

T. W. Lyman: Raimond Gairard and romanesque building campaigns at Saint-Sernin in Toulouse, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 37, 1978, S.71-91.

**Lyman 1986**

T. W. Lyman: The limits of stylistic analysis: the case of a relief fragment in Mâcon, in: Gesta, 25/1, 1986, S.75-92.

**Lyman 1987**

T. W. Lyman: Bernardus Gelduinus, the Jaca master and the Spain-Toulouse issue today [Ms.Mskpt. 1987]

**Lyman 1990**

T. W. Lyman: Derestoring Viollet-le-Duc: The battle of Saint-Sernin in Toulouse, in: Kunstchronik, 43, 1990, S.252-254.

**Madoz 1845-1850**

Pascual Madoz Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar, (Faksimile Valladolid 1986) Madrid 1845-1850.

**Madrazo y Kunz 1898**

P. de Madrazo y Kunz: Declaración ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid 17.1.1889/ 14.2.1889 (unveröffentlicht).

**Madrazo y Kunz 1889**

P. de Madrazo y Kunz: Santa María la Real de Sangüesa, in: B.R.A.H., 14, 1889, S.64-66.

**Madrazo y Kunz 1972**

Pedro de Madrazo y Kunz: España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Usos, costumbres y fueros. Navarra y Logroño, 2 Bde. (Edición facsímil de la 1a edición, Barcelona 1886), San Sebastian 1972.

**Maines 1979**

Clark Maines: The western portal of Saint-Loup-de-Naud, Diss. Pennsylvania State University, New York 1979.

**Malaxecheverria 1990**

Ignacio Malaxecheverria: El Bestiario esculpido en Navarra, Pamplona 1990.

**Mâle 1928**

E. Mâle: Art et Artistes du moyen age, Paris 1928.

**Mâle <sup>8</sup>1948**

E. Mâle: L'art religieux du XIIIème siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, Paris <sup>8</sup>1948.

**Mâle <sup>7</sup>1966**

Emile Mâle: L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen age, Paris 1966.

**Mann 1991**

Janice Elaine Mann: San Pedro at the Castle of Loarre, a study in the relation of cultural forces to the design, decoration and construction of a Romanesque church, Diss., Columbia University 1991.

**Mann 1996**

J. Mann: The Borderless Region: The concept of the Pilgrimage Roads and the understanding of medieval Spanish art, unveröffentlichter Vortrag, gehalten auf dem Kongreß The Art of the multiple cultures and religions of medieval Spain. The International Center of Medieval Art, Kalamazoo 1996.

**Mariño 1984**

Beatriz Mariño: Die Fassade der Santiago Kirche aus Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst, in: Medium Aevum quotidianum, Krems 1984, S.50-59.

**Mariño 1986**

B. Mariño: "In Palencia non ha batalla pro nulla re". El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago, in: Compostellanum XXXI/3-4, 1986, S.349-363.

**Mariño 1989 Judas**

B. Mariño: Judas Mercator. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval, in: VI Congreso Español de Historia del Arte, C.E.H.A., "Los Caminos y el Arte", Bd.3, Universidad de Santiago de Compostela 1989, S.31-43.

**Mariño 1989 Tudela**

B. Mariño: Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio en Santa María de Tudela, in: A.E.A., 62, Nr.246, 1989, S.157-168.

**Mariño 1992**

B. Mariño: El infierno del Pórtico de la Gloria, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.383-388.

**Martín Duque 1962**

J. Martín Duque: Cartulario de Santa María de Uncastillo (siglo XII), Estudios de Edad Media de la Corona del Aragón, 7, Zaragoza 1962, S.647-740.

**Martín-Bagnandez 1974**

J. Martín-Bagnandez: Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique, in: Revue d'Histoire de la Spiritualité, 50/199-200, 3-4, 1974, S.405ff.

**Martindale 1972**

Andrew Martindale: The rise of the artists in the Middle Ages and early Renaissance, London 1972.

**Martínez de Aguirre Aldaz 1984**

Javier Miguel Martínez de Aguirre Aldaz: La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico, in: P.V., 45, 1984, S.439-461.

**Martínez de Aguirre Aldaz 1986**

J.M. Martínez de Aguirre Aldaz: Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella, in: Ve Congrès espanyol d'història de l'art. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 29.Okt.-3.Nov. 1984, Barcelona 1986, S.117-122.

**Martínez de Santa Olalla 1930**

J. Martínez de Santa Olalla: La iglesia románica de Moradillo de Sedano, in: A.E.A., 6, 1930, S.267-275.

**Mathews 1964**

Marthiel Mathews: Gislebertus hoc fecit, in: Gesta, 1/2, 1964, S.10-15.

**Mayer 1922**

August Mayer: Mittelalterliche Plastik in Spanien, München 1922.

**Mayer 1926**

A. Mayer: Die Skulpturen der Cámara Santa in Oviedo, München 1926.

**Van der Meer 1938**

F.van der Meer: Maïestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien, Rom/ Paris 1938.

**Melero Moneo 1984 Magdalena**

Maria Luisa Melero Moneo: Estudio Iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra), in: P.V., Separata Nr.173, 5, 1984, S.463-483.

**Melero Moneo 1984 Tudela**

M. L. Melero Moneo: Tudela, in: A.E.A., 1984, S.177-185.

**Melero Moneo 1986 Originalidad**

M. L. Melero Moneo: Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra), in: Actas del Ve Congrès espanyol d'història de l'art (Sección 1a: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico). Generalitat de Catalunya. Barcelona, 29.oct.-3.nov. 1984, Barcelona 1986 S.203-215.

**Melero Moneo 1986 Traslato**

M. L. Melero Moneo: "Traslato Santi Jacobi". Contribución al estudio de su iconografía, in: VI Congreso español del Arte C.E.H.A. Los Caminos y el Arte, Universidad de Santiago de Compostela 1986, S.71-93.

**Melero Moneo 1986 Jinete**

M. L. Melero Moneo: Aproximación a la iconografía del 40 Jinete del apocalipsis, in: Lambard. Estudis d'art medieval, Bd.2, 1981-1983 (Separata), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans 1986, S.125-210.

**Melero Moneo 1986 Matanza**

M. L. Melero Moneo: El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana, in: d'art, nr.12, März 1986, Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, S.113-126.

**Melero Moneo 1986 Magdalena**

M. L. Melero Moneo: La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura, in: P.V., 178, 1986, S.347-361.

**Melero Moneo 1987**

M. L. Melero Moneo: Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela, in: C.C.M., 1, 1987, S.71-76.

**Melero Moneo 1988 Protogótico**

M. L. Melero Moneo: Restos Protogóticos en Tudela, in: A.E.A., Nr.226 (Varia), Madrid 1988, S.177-185.

**Melero Moneo 1990**

M.L. Melero Moneo: Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación, in: II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo. 1-6 Oct. 1990. Seminario: Alfonso VIII y su Epoca. Centro de Estudios del Románico, S. 111-138.

**Melero Moneo 1992 Navarra**

M.L. Melero Moneo: La escultura románica en Navarra. Cuadernos de Arte Español, No.31 (historia16), Madrid 1992.

**Melero Moneo 1992 Pamplona**

M. L. Melero Moneo: La sculpture du cloître de la cathédrale de Pamplune et sa répercussion sur l'art roman navarrais, in: C.C.M., 139, 1992, S.241-246.

**Melero Moneo 1994 Bildhauer**

M. L. Melero Moneo: Überlegungen zur Ikonographie des "Bildhauers" in der romanischen Kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.163-174.

**Melero Moneo 1994 Mujer**

M. L. Melero Moneo: La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella, in: Lecturas de Historia del Arte. Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Victoria-Gasteiz, 4, 1994, S.166-173.

**Melero Moneo 1995**

M. L. Melero Moneo: El llamado "taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías", in: Locus Amoenus, Bd.1, 1995, S.47-60.

**Mellini 1965**

Gian Lorenzo Mellini: Maestro Mateo a Santiago de Compostela. Forma e Colore. I Grandi Cicli dell'arte, Florenz 1965.

**Mellini 1967**

G. L. Mellini: El Maestro Mateo en Santiago de Compostela, Forma y color, 40, Granada 1967.

**Mendell 1940**

Elizabeth Lawrence Mendell: Romanesque Sculpture in Saintonge, New Haven/ London 1940.



**Mesplé 1961**

Paul Mesplé: Toulouse, Musée des Augustins. Les sculptures romanes, Paris 1961 (Nr.5 Inventaire des Collections publiques françaises).

**Mesplé 1963**

P. Mesplé : Chapiteaux de la Passion aus Musées de Toulouse et de Pampelune, in: Revue du Louvre, 13, 1963, S.255-262.

**Messerer 1959**

W. Messerer: Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959.

**Messerer 1964**

W. Messerer: Romanische Plastik in Frankreich, Köln 1964.

**Meulen/ Hohmeyer 1984**

Jan van der Meulen / Jürgen Hohmeyer: Chartres. Biographie der Kathedrale, Köln 1984.

**Van der Meulen/ Price 1981**

J. van der Meulen/ Nancy Waterman Price: The West Portals of Chartres Cathedral, Bd.1, The Iconology of the Creation, University Press of America 1981.

**Van der Meulen/ Hoyer/ Cole 1989**

J. van der Meulen/ Rüdiger Hoyer/ Deborah Cole: Chartres - Sources and literary Interpretation, a critical bibliography, Boston 1989.

**Mézoughi 1977**

N. Mézoughi: Saint-Gabriel en Provence. Réflexions sur l'iconographie de la façade et sur la signification symbolique de l'oculus, in: Cuxa, 8, 1977, S.105ff.

**Michel 1979**

P. Michel: Tiere als Symbol und Ornament Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979.

**Milton Weber 1959**

Cynthia Milton Weber: La portada de Santa María la Real de Sangüesa, in: P.V., 20, 1959, S.139-186.

**Molsdorf 1926**

W. Molsdorf: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926.

**Möbius 1987**

Helga Möbius: Französische Bauplastik um 1100. Form und Funktion im geschichtlichen Prozeß, in : Friedrich Möbius/ Ernst Schubert (Hg.), Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, Weimar 1987, S.44-80.

**Möbius/ Möbius 1974**

Friedrich Möbius/ Helga Möbius: Ecclesia Ornata. Ornament am mittelalterlichen Kirchenbau, Berlin 1974.

**Möbius/ Scirie 1989**

F. Möbius/ Helga Scirie (Hg.): Stil und Epoche. Periodisierungsfragen, Dresden 1989.

**Möbius/ Schubert 1987**

Friedrich Möbius/ Ernst Schubert (Hg.), Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, Weimar 1987.

**Möbius/ Olbrich 1989**

Helga Möbius/ Harald Olbrich: Zur Problematik der Begriffe "früh" und "spät" im kunsthistorischen Prozeß, in: Stil und Epoche. Periodisierungsfragen, Hg. Friedrich Möbius, Helga Scurie, Dresden 1989, S.251-266.

**Monreal y Tejada 1931**

Luis Monreal y Tejada: El claustro primitivo de la Catedral de Jaca, in: Aragón VII, 1931, S.219-220

**Moral Contreras 1987**

Tomás Moral Contreras: Sangüesa histórica, Pamplona 1987 (Navarra. T.C.P., Nr.88).

**Moralejo Alvarez 1969**

Serafín Moralejo Alvarez: Primitiva Fachada norte de la Catedral de Santiago, in: Compostellum, 15, 1969, S.623-668.

**Moralejo Alvarez 1973**

S. Moralejo Alvarez: Esculturas compostelanas del último tercio del S.XII, in: Cuadernos de estudios gallegos, 28, 1973, S.294-310.

**Moralejo Alvarez 1976**

S. Moralejo Alvarez: Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca, in: Actas del XXIII congreso internacional de historia de arte Granada 1973, Bd.1, Granada 1976, S.427-434.

**Moralejo Alvarez 1977 León**

S. Moralejo Alvarez: Pour l'interpretation iconographique du portail de l'agneau a saint-Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque, in: Cuxa, 8, 1977, S.137-174.

**Moralejo Alvarez 1977 Santiago**

S. Moralejo Alvarez: Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane, in: Les Dossiers de l'Archéologie, 20, 1977, S.87-103.

**Moralejo Alvarez 1977 Jaca**

S. Moralejo Alvarez: Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca, in: Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, Bd.1, Zaragoza 1977, S.173-198.

**Moralejo Alvarez 1979**

S. Moralejo Alvarez: La Sculpture romane de la cathédrale de Jaca: Etat des questions, in: Cuxa, 10, 1979, S.85-87.

**Moralejo Alvarez 1980**

S. Moralejo Alvarez: "Ars Sacra" et la sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle, in: Cuxa, 11, Juli 1980, S.189-236.

**Moralejo Alvarez 1982**

S. Moralejo Alvarez: Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100, in: Cuxa, 13, 1982, S.285-310.

**Moralejo Alvarez 1983**

S. Moralejo Alvarez: La fachada de la sala capitular de La Daurade, Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción, in: Anuario de estudios medievales, 13, 1983, S.179-204.

**Moralejo Alvarez 1984**

S. Moralejo Alvarez: La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval, in: Marburger Winckelmann Programm 1983, Marburg 1984, S.187-203.

**Moralejo Alvarez 1985 Porche**

S. Moralejo Alvarez: Le porche de la gloire de la cathedrale de Compostelle: problemes de sources et d'interpretation, in: Cuxa, Heft 16, 1985, S.92-116.

**Moralejo Alvarez 1985 Artistas**

S. Moralejo Alvarez: Artistas, Patronos y Público en el Arte del Camino de Santiago, in: Compostellanum 30/3-4, 1985, S.395-430.

**Moralejo Alvarez 1985 Frómista**

S. Moralejo Alvarez: San Martín de Frómista, en los orígenes de la escultura románica europea, in: Jornadas sobre el Románico en la Provincia de Palencia, 5-10.8.1985, Palencia 1985, S.27-37.

**Moralejo Alvarez 1986**

S. Moralejo Alvarez: Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francescas (S.XI-XII), in: Actas del Ve Congr s espanyol d'història de l'art. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 29.oct.-3.nov. 1984, Barcelona 1986, S.89-115.

**Moralejo Alvarez 1988**

S. Moralejo Alvarez: Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne, in: Le Gouvernement d'Hugues de Semur a Cluny. Actes du Colloque scientifique international. Cluny, Sept. 1988, S.405-434.

**Moralejo Alvarez 1990**

S. Moralejo Alvarez: Cluny y los origenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista. Universidad de Verano "Casado del Alisal", Diputación Provincial de Palencia 1990.

**Moralejo Alvarez 1993 Kat. Ausst. New York**

S. Moralejo Alvarez: On the Road: The Camino de Santiago, in: Kat. Ausst. New York 1993, S.175-184.

**Moya 1969**

José G. Moya: Una escultura rom nica inédita en Alcanadre, in: A.E.A., 166, 1969, S.205.

**Moya Valga  n 1983/84**

José G. Moya Valga  n: Historia del Arte Riojano: Estado de la cuest  n, Fuentes y Bibliograf a, in: Kobie, 1, 1983/84, S.47-56.

**Von der M lbe 1911**

Wolf Heinrich von der M lbe: Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd.6, Frankfurt/ Leipzig 1911.

**Mullins 1974**

Edwin Mullins: The pilgrimage to Santiago, London 1974.

**Mu  oz Parraga 1976**

Mar a del Carmen Mu  oz Parraga: Portada rom nica de la iglesia de Languilla (Segovia), in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterraneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976, Bd.2, S.437ff.

**M   igbrod 1988**

A. M   igbrod: Die Abtei Moissac 1050-1150, München 1988.

**Naesgaard 1962**

Ole Naesgaard: Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100, Aarhus 1962.

**Nees 1992**

L. Nees: The Originality of Early Medieval Artists, in: Literacy, Politics and Artistic Innovation in the Early Medieval West, G. Chazelle (Hrsg.), Lanham/ Maryland 1992.

**Ocón Alonso 1983**

D. Ocón Alonso: Problemática del crismón trinitario, in: A.E.A., 56, 1983, S.242-263.

**Ocón Alonso 1987**

Dulce Ocón Alonso: Tímpanos románicos españoles. Reinos de Aragón y Navarra. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid 1987.

**Ocón Alonso 1989**

D. Ocón Alonso: "Ego Sum Ostium", o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés, in: Actas del primer coloquio de iconografía. Cuadernos de Arte de Iconografía. Fundación universitaria española, Madrid, Bd.2, Nr.3, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Primer trimestre 1989, S.125ff.

**Ocón/ Rodríguez 1986**

D. Ocón Alonso / P. Rodríguez Escudero Sánchez: Los Tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia, in: Ve Congrès Espanyol d'Historia de l'Art 1984, 1, Barcelona 1986, S.159-263.

**Ocón/ Rodríguez 1989**

D. Ocón Alonso / Rodríguez Escudero Sánchez: Los Magos de Oriente, Santos patrones y peregrinos y través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), in: VI. Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A. Los Caminos y el arte. Actas Bd.3: El Arte en los Caminos, S.95-?, Bilbao 1989 (Universidad del País Vasca).

**Ohly 1977**

Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S.1-3.

**Olivan Baile 1969**

F. Olivan Baile: Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós, Zaragoza 1969.

**Olmo/ Varas 1988**

Angel del Olmo/ Basilio Varas Verano: El románico erótico en Cantabria, Palencia 1988.

**Omeñaca o.J.**

I. M. Omeñaca: El maestro de Uncastillo en Navarra. Memoria de Licenciatura, Universidad de Navarra, o.J. (unveröffentlicht).

**Orlandis 1958**

José Orlandis: Las peregrinaciones en la religiosidad medieval. A José María Lacarra, historiador de las peregrinaciones a Compostela, in: Homenaje a J.M. Lacarra. Príncipe de Viana, 2, 1958, S.607-614.

**Orr 1988**

Beverly Anne Orr: The sculptural Program of the Royal Collegiate Church of San Isidoro in León, 2 Bde., Diss., The Ohio State University 1988.

**Otero Tuñéz 1965**

R. Otero Tuñéz: Problemas de la Catedral románica de Santiago, in: Compostellanum, 10, 1965, S.605-624.

**Oursel 1953**

Charles Oursel: L'Art de Bourgogne, Paris/ Grenoble 1953.

**Oursel 1982 (Zodiaque, Bd.5)**

Raymond Oursel: Rutas de peregrinación, Madrid 1982 (Europa Románica, Bd.5).

**Palol/ Hirmer 1991**

Palol, Pedro de/ Max Hirmer: Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München 1965 (Neudruck von 1991).

**Panofsky 1964**

E. Panofsky : Tomb Sculpture, New York 1964./ Grabplastik, Köln 1964.

**Pardies/ Roux o.J.**

J. Pardies, C.Roux: L'art roman à Oloron-Sainte-Marie, Oloron-Sainte-Marie o.J.

**Park 1973**

Marlene Park: The crucifix of Ferdinand and Sancha and its relationship to the North French manuscripts, in: JWCI, 36, 1973, S.77-91.

**Patton 1994 Peña**

Pamela A. Patton: The Cloister of San Juan de la Peña and monumental sculpture in Aragon and Navarre, Dissertation, Boston University Graduate School 1994.

**Patton 1994 Baptism**

P. A. Patton : El partu Fontis Exceptum: The Typology of Birth and Baptism in an unusual Spanish Image of Jesus Baptized in a Font, in: Gesta, 23/2, 1994, S.79-92.

**Pena 1978**

Joaquín Pena: Los marfiles de San Millán de la Cogolla, Logroño 1978.

**Perez Carmona 1960**

José Perez Carmona: Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos, Burgos 1959. [Rez. v. de Egly in Art Journal, 20, 1960, S.56-58]

**Perez Olló 1983**

Fernando Perez Olló: Ermitas de Navarra, Pamplona 1983.

**Perez de Urbel 1975**

Justo Perez de Urbel: El Claustro de Silos, Burgos 1975.

**Perrier 1984**

Daniele Perrier: Die spanische Kleinkunst des 11.Jhs. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalplastik, in: Aachener Kunstblätter, 52, 1984, S.29-150.

**Perry 1912/13**

M. Ph. Perry: On the psychostasis in Christian art, in: Burlington Magazine, 22, 1912/13, S.94-105, 208-218.

**Piñedo 1930**

Ramiro de Piñedo: El simbolismo en la escultura medieval española, Madrid/ Barcelona 1930.

**Pita Andrade 1950**

José Manuel Pita Andrade : En torno al arte del Maestro Mateo: El Cristo de la transfiguración en la Portada de Platerías, in: A.E.A., 23, 1950, S.13-25.

**Pita Andrade 1952**

J. M. Pita Andrade: Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint-Denis, in: Cuadernos de Estudios Gallegos, VII, 1952, S.371-383.

**Pita Andrade 1954**

J.M. Pita Andrade: La construcción de la catedral de Orense (Cuadernos de Estudios Gallegos, Anejo IX), Santiago de Compostela 1954.

**Pita Andrade 1955 Maestros**

J.M. Pita Andrade: Los maestros de Oviedo y de Avila, Madrid 1955.

**Pita Andrade 1955 Mateo**

J.M. Pita Andrade: Varias Notas para la filiación artística de Maestre Mateo, in: Cuadernos de Estudios Gallegos, 19, 1955, S.373-403.

**Ploss 1958**

E. Ploss: Der Inschriftentypus "N.N. ME FECIT" und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 77, 1958, S.25-46.

**Porte 1883**

W. Porte: Judas Ischariot in der bildenden Kunst, Diss. Jena 1883.

**Porter 1922**

Arthur Kingsley Porter : Pilgrimage Sculpture, in: American Journal of Archaeology, 26, 1922, S.25.

**Porter 1923**

A.K. Porter: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 3 Bde., Boston 1923 (Nachdruck New York 1969).

**Porter 1924 Spain**

A.K. Porter: Spain or Toulouse? and other questions, in: A.B., 7, 1924, S.3-25.

**Porter 1924 Sancha**

A.K. Porter: The Tomb of Doña Sancha and the Romanesque Art of Aragon, in: The Burlington Magazine, Bd.45, 1924, S.165-179.

**Porter 1925 Leonesque**

A.K. Porter: Leonesque Romanesque and Southern France, in: A.B., 8/4, 1925, S.235-250.

**Porter 1928**

A.K. Porter: Spanish Romanesque Sculpture, 2 Bde., Florenz/ Paris 1928.

**Porter 1928/29**

A.K. Porter: Les Manuscrits Cisterciens et la sculpture gothique, in: Saint Bernard et son temps. Recueil de Mémoires et Communications présentés au Congrès. Publiés par les soins de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon, Bd.2, Dijon 1928/29, S.212-218.

**Prache 1983 (Zodiaque, Bd.60)**

Anne Prache: Ile-de-France Romane, Zodiaque, Bd.60, Yonne 1983.

**Pradel 1958**

Pierre Pradel: Sculptures romanes des musées de France, Paris 1958.

**Pressouyre 1968**

S. Pressouyre: Le cloître de Notre-Dame en Vaux, in: Archeologia, 24, 1968, S.68-79.

**Pressouyre 1976**

S. Pressouyre: Images d'un cloître disparu, o.O. 1976.

**Preuss 1991 FAZ**

Vor dem Urschrei des Ichs. Selbstbewußte Künstler und selbstlose Kunsttheorien im Mittelalter, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.12.1994

**Priest 1923**

Alan Priest: The Masters of the West Facade of Chartres, in: Art Studies, 1, 1923, S.28-44.

**Quarré 1962**

Pierre Quarré: Les sculptures du tombeau de St.Lazare à Autun et leur place dans l'art roman, in: C.C.M., 5, 1962, S.169-174.

**Quintana de Uña 1987**

María José Quintana de Uña: Los ciclos de infancia en la escultura monumental románica de Navarra, in: P.V., 48, 1987, S.269-299.

**Real 1992**

Manuel Luis Real: O Pórtico da Gloria e a escultura portuguesa do seu tempo, Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.269-2989.

**Réau 1955-59**

Louis de Béau: Iconographie de l'art chrétien, 6 Bde., Paris 1955-1959.

**Recht 1983**

R. Recht: Sculptures découverts à Saint-Lazare d'Avallon, in: B.M., 141, 1983, S.149-163.

**Restaurierungsbericht 1950/52**

Restaurierungsbericht der Kirche Santa María la Real in Sangüesa (o.T.), hrsg. von der Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1950 und 1952.

**Reudenbach 1980**

Bruno Reudenbach: Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, 14, 1980, S.310-351.

**Rieger 1991**

Angelika Rieger: Beruf: Joglaressa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter, in: Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes, Hrsg. D. Altenburg u.a. Sigmaringen 1991, S.119-142.

**Robb 1945**

David M. Robb: The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León, in: A.B., 27, 1945, S.165-174.

**Roger 1974**

James Roger: The easter portal of the north transept façade; an initial study towards defining the original sculptural program of the cathedral design of 1194, Diss. Pennsylvania State University 1974.

**Rorimer 1960/61**

James J. Rorimer: The Apse from San Martín at Fuentidueña, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 19, 1960/61, S.265-267.

**Rosenberg 1967**

Alfons Rosenberg: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München 1967.

**Roulin 1895**

E. Roulin: Le Porche de la Gloire à la Cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, in: Revue de l'art chrétien, VI, 1895, S.139-145.

**Rudloff 1980**

Diether Rudloff: Romanisches Katalonien. Kunst, Kultur und Geschichte, Stuttgart 1980.

**Ruiz Galarreta 1962**

José María Ruiz Galarreta/ Santiago Alcolea: Logroño y su provincia, Barcelona 1962 (José Gudiol y Ricart, Hrsg., G.A.E., Bd.28).

**Ruiz Maldonado 1978**

M.Ruiz Maldonado: La contraposición "Superbia - Humilitas". El sepulcro de doña Sancha y otras obras, in: Goya, 147, 1978, S.75-81.

**Ruiz Montejo 1978**

María Inés Ruiz Montejo: La temática obscena en la iconografía del románico rural, in: Goya, 147, 1978, S.136-146.

**Ruiz Montejo 1979**

M. I. Ruiz Montejo: El románico en tierras de Segovia, Madrid 1979.

**Ruiz Montejo 1987**

M.I. Ruiz Montejo Iconografía y Cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia), in: Fragmentos, Revista de Arte, No.10. Imágenes de la Edad Media. Madrid 30.3.1987, S.49-59.

**Rupprecht 1977**

Bernhard Rupprecht: Zu den romanischen Skulpturen am Westportal von Sainte-Marie d'Oloron, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S.327-340.

**Rupprecht/ Hirmer 1984**

B. Rupprecht/ Max und Albert Hirmer: Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975 (1984).

**Sachs/ Badstübner/ Neumann o.J.**

Hannelore Sachs/ Ernst Badstübner/ Helga Neumann: Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau o.J.

**Sainz Martínez o.J.**

Julián Sainz Martínez: En la portada de Sta. Ma. de Sangüesa aparece la figura de Sigurd, personaje mítico que vencía a los dragones, in: La Verdad (Semanario de la Iglesia), Sangüesa o.J., S.4-5.

**Salet 1933**

F. Salet: Saint-Loup-de-Naud, in: B.M., 1933, S.129-169.

**Salet 1960**

F. Salet: Sur quelques sculptures romanes de Castille, in: B.M., 1960, S.10-11.

**Salet 1962**

F. Salet: L'abside de Saint Martin de Fuentidueña transférée aux Etats-Unis, in: B.M., 120, 1962, S.75-76.



**San Vicente/ Lacarra 1978**

Angel San Vicente Pino/ María Carmen Lacarra Ducay: Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico, Zaragoza 1978 (Monumentos de Aragón, 6).

**Sánchez Ameijeiras 1990 Doña Blanca**

Rocío Sánchez Ameijeiras: Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de Doña Blanca (+1158) en Santa María la Real de Nájera, in: Ephialte, 2, 1990, S.206-214.

**Sánchez Ameijeiras 1990 Pórtico**

R. Sánchez Ameijeiras: O Portico da Gloria e a arte do seu tempo, Simposio Internazionale organizzato dalla Conselleria de Cultura de la Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 3-8 ottobre 1988, in: Arte Medievale, 1, 1990, S.197-199.

**Sancho/ Codesal/ Sobradie o.J.**

María Pilar Sancho/ J.A. Codesal/ P.I. Sobradie: Uncastillo. Catálogo Monumental. Propuestas de Actuación. Zaragoza o.J.

**Sangüesa 1987**

Sangüesa: Gobierno de Navarra (Hrsg.), o.Ort 1987.

**Santamaría 1971**

J.M. Santamaría: Las iglesias románicas de la Comunidad de Segovia, Segovia 1971.

**Sauer 1964**

Joseph Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes, München 1964.

**Sauerländer 1962**

W. Sauerländer: Das Königsportal von Chartres, München 1962.

**Sauerländer 1963**

W. Sauerländer: 12th century sculpture at Châlons-sur-Marne. Studies in Western Art, Bd.1, Princeton 1963, S.119ff.

**Sauerländer 1965**

W. Sauerländer: Gislebertus von Autun. Ein Beitrag zur Entstehung seines künstlerischen Stils, in: Festschrift für Theodor Müller, München 1965, S.17ff.

**Sauerländer 1966**

W. Sauerländer: Über die Komposition des Weltgerichtstympanons in Autun, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S.261-294.

**Sauerländer 1970**

W. Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 bis 1270, München 1970.

**Sauerländer 1970 Early Gothic**

W. Sauerländer: Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions, in: Gesta, 9/2, 1970, S.32-48.

**Sauerländer 1971**

W. Sauerländer: Die kunstgeschichtliche Stellung des Figurenportals des 13.Jhs. in Westfalen, in: Westfalen, 49, 1971, S.1-76.

**Sauerländer 1972 (Propyläen, Bd.6)**

W. Sauerländer: Französische Plastik, in: Otto von Simson: Das Mittelalter II, Das Hohe Mittelalter, Propyläen, Bd.6, Berlin 1972, S.102-123.

**Sauerländer 1979**

W. Sauerländer: Omnes perversi sic sunt in tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtportal von Sainte-Foy in Conques, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 1979, S.33-47.

**Sauerländer 1981**

W. Sauerländer: Abwegige Gedanken über frühgotische Architektur und "The Renaissance of the 12th century", in: Etudes d'art médiéval offertes à Luis Grodecki, Paris 1981, S.167-183.

**Sauerländer 1984 (Kunststück)**

W. Sauerländer: Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt a.M. 1984 (Klaus Herding, Hrsg., Kunststück).

**Sauerländer 1990 (Universum der Kunst, Bd.36)**

W. Sauerländer: Das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140-1260, Universum der Kunst (Hrsg. v. Duval, Paul-Marie/ Laudais, Hubert, Quoniam Pierre, begründet v. A. Malraux), Gotik I, Bd.36, München 1990.

**Sauerländer 1991**

W. Sauerländer: Façade ou façades romanes?, in: C.C.M., 34, 1991, S.393-401.

**Sauerländer 1992**

W. Sauerländer: 1188. Les contemporains du Maestro Mateo, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.7-42.

**Sauerländer 1994**

W.Sauerländer: Die gestörte Ordnung oder "le chapiteau historié", in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.431-456.

**Saulnier/ Stratford 1984**

Lydwine Saulnier/ Neil Stratford: La sculpture oubliée de Vézelay, Paris/ Genf 1984.

**Schade 1962**

Herbert Schade: Dämonen und Monstren. Gestalten des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962.

**Schapiro 1977**

Meyer Schapiro: Romanesque Art, Selected Papers, London 1977.

**Schenkluhn 1994 Chartres**

Wolfgang Schenkluhn: Die Westportale von Chartres und Saint Denis. Über Lehrbeispiele in der Kunstgeschichte, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./ 13.Jh., Frankfurt/ Main 1994, S.387-396.

**Schiller 1966-1990**

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966 - 1990. Bd.1 (1966): Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi, Bd.2 (1968): Passion, Passionsgeschichte, Arma Christi, der Schmerzensmann, Bd.3 (1971): Auferstehung, Erhöhung, Frauen am Grabe, Osterbild, der Erhöhte Christus, Bd.5 (1990): Apokalypse.

**Schmitt 1990**

Jean-Claude Schmitt: La Raison des Gestes dans l'occident médiéval, Paris 1990.

**Schmugge 1979**

Ludwig Schmugge: "Pilgerfahrt macht frei" - Eine These zur Bedeutung des mittelalterlichen Pilgerwesens, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 74, 1979, S.16-31.

**Schmugge 1988**

L. Schmugge: Der falsche Pilger, in: Fälschungen im Mittelalter, Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München 16.19. Sept. 1986, Hannover, Bd.5, Hannover 1988, S.475-484.

**Schöne 1961**

Wolfgang Schöne: Das Königsportal von Chartres, Stuttgart 1961.

**Schrade 1963**

Hubert Schrade: Die romanische Malerei. Ihre Maiestas, Köln 1963. ]

**Schwob 1931**

Réné Schwob: Le Portail Royal (Cathédrale de Chartres), Paris 1931.

**Secret 1955**

Jean Secret: Saint-Jacques et les chemins de Compostelle, Paris 1955.

**Segl 1977**

Peter Segl: Cluny in Spanien, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 33, 1977, S.560-569.

**Seidel 1973**

L. Seidel: Romanesque Sculpture in American Collections, The Fogg Art Museum, part III, in: Gesta, 12, 1973, S.133-150.

**Seidel 1976**

L. Seidel: Holy War: The Romanesque rider and the fight against Islam, in: The Holy War. T.P. Murphy (Hg.), Columbus 1976, S.33-54.

**Seidel 1981**

L. Seidel: Songs of Glory, Chicago 1981.

**Seidel 1988**

L. Seidel: Medieval Cloister Carving and Monastic Mentalité, in: The Medieval Monastery, Hg. v. A. MacLeish, St. Cloud Minnesota 1988.

**Séné 1966**

Alain Sené: Quelques remarques sur les tympans romans à chrisme en Aragón et en Navarre, in: in: Melanges offerts à René Crozet (Hrsg.v. P. Gaillais/ J. Riou), Poitiers 1966, Bd.1, S.365-381.

**de la Serna 1976**

Blanca de la Serna: Las sagas nórdicas y su posible vinculación con el arte escultórico de Santa María la Real de Sangüesa, in: P.V., 37, 1976, S.399-418.

**Serrano-Fatigati 1898-99**

Enrique Serrano-Fatigati: Animales y monstruos de piedra. Luchas diversas, in: B.S.E.E., 6, 1898-99, S.5-14.

**Serrano-Fatigati 1901**

E. Serrano-Fatigati : Esculturas románicas navarras, in: B.S.E.E., 9, 1901, S.13-23.

**Shipley 1927**

Dorothea C. Shipley: Apostolados, in: Art Studies, 5, 1927, S.13-31.

**Shorr 1946**

Dorothy C. Shorr: The iconographic development of the Presentation in the Temple, in: A.B., 28, 1946, S.17-32.

**Silva/ Barreiro Fernández 1965**

R. Silva/ R. Barreiro Fernández: El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación, Santiago 1965.

**Simon 1975 Roland**

David L Simon: Roland, the moor, the pilgrim and Spanish romanesque sculpture, in: Acta. The centre for medieval and early Renaissance studies, 2, 1975, S.104-118.

**Simon 1977**

D. L. Simon: The Doña Sancha Sarcophagus and Romanesque Sculpture in Aragon. Courtauld Institute of Art, University of London, Diss. 1977.

**Simon 1979 Sancha**

D. L. Simon: Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca, in: Cuxa, 10, 1979, S.107-124.

**Simon 1979 Cabestany**

D. L. Simon: Still more by the Cabestany Master, in: The Burlington Magazine, 121, No.911, 1979, S.108-111. [Z67]

**Simon 1980**

D. L. Simon: L'art roman, source de l'art roman, in: Cuxa, 11, 1980, S.249-268.

**Simon 1984**

D. L. Simon: Romanesque Sculpture in American Collections, Part XXI: The Metropolitan Museum of Art I, Spain, in: Gesta, 23, 1984, S.145-159.

**Simon 1987**

D. L. Simon: San Adrián de Sasave and sculpture in Altoaragón, in: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki. 2 Bde., Woodbridge/New Hampshire 1987, Bd.1, S.179-184.

**Simon 1993 Kat. Ausst. New York**

D. L. Simon: Late Romanesque Art in Spain, in: Kat. Ausst. New York 1993, S.199-204.

**S. Simon 1980**

Sonia Simon : David et ses musiciennes: Iconographie d'un chapiteau de Jaca, in: Cuxa, 11, 1980, S.239-248.

**S. Simon 1981**

S. Simon: Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca représentant la psychomachie, in: Cuxa, 12, 1981, S.151-157.

**von Simson 1972 (Propyläen, Bd.6)**

Otto von Simson: Das Mittelalter II, Das Hohe Mittelalter, Propyläen, Bd.6, Berlin 1972.

**Springer 1985**

Peter Springer: Modelle, Muster, Vorlage und Kopie, Serien, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Hrsg. v. A. Legner, Bd.1, Köln 1985, S.301-325.

**Starkie 1957**

Walter Starkie: The Road to Santiago. Pilgrims of Saint James, London 1957.

**Stoddard 1952**

Whitney Snow Stoddard: The West Portals of Saint-Denis and Chartres in the Ile-de-France from 1140 to 1190 - theory of origins, London 1952.

**Stoddard 1987**

W. S. Stoddard: Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral. Their Origins in Romanesque and Their Role in Chartrain Sculpture. Including the West Portals of Saint-Denis and Chartres, Harvard, 1952, New York/ London 1987.

**Stokstad 1957**

Marilyn Stokstad: The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela, Diss. Michigan, Ann Arbor 1957.

**Stokstad 1992**

M. Stokstad: Forma y fórmula; reconsideraciones del Pórtico de la Gloria, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.181-198.

**Stoll/ Roubier 1966**

Robert Stoll, Jean Roubier: Britannia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland, Wien/ München 1966.

**Stratford Kat. Ausst. Autun 1985**

Neil Stratford: Le Mausolée de Saint-Lazare à Autun, in: Le tombe de Saint-Lazare et la sculpture à Autun après Gislebertus, Musée Rolin 1985, Autun 1985, S.11-37.

**Stratford 1987**

Neil Stratford: Autun et Vienne, in: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, Bd.2, 1987, S.75ff.

**Stratford 1990**

N. Stratford: Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptures, in: Artistes, Artisans, Production artistique au moyen age, Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Rennes II, Haut Bretagne 2-6 mai 1983, Hrsg. v. Xavier Barral i Altet, Bd.3, Paris 1990, S.235-263.

**Stürmer 1984**

Andreas Stürmer: Die ehemalige Kollegiatskirche von Saint-Lazare zu Avallon, Diss. Köln Kunsthistorisches Institut 1984.

**Surchamp 1970 (Zodiaque, Bd.83)**

Dom Angelico Surchamp: Sur quatre chapiteaux de Santa María de Uncastillo, in: Zodiaque, 83, Jan. 1970, S.2-14.

**Sureda 1985**

J. Sureda: La pintura románica en España, Madrid 1985.

**Surreda i Pons 1993**

Joan Surreda i Pons: La pintura románica en el Alto Aragón, in: Kat. Ausst. Jaca 1993, S.121-127.

**Terpak 1988**

Frances Terpak: Pilgrimage or Migration? A Case Study of Artistic Movement in the Early Romanesque, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1988, Bd.51, S.414-427.

**Tetzlaff 1977**

Ingeborg Tetzlaff: Romanische Portale in Frankreich, Köln 1977.

**Tetzlaff 1988**

I. Tetzlaff: Romanische Kapitelle in Frankreich, Köln <sup>6</sup>1988.

**Torres Balbas 1926**

Leopoldo Torres Balbas: La escultura románica aragonesa y el crismón pirenaico, in: A.E.A.A., 12, 1926, S.287-291.

**Torri 1991**

Valentina Torri: Die Skulpturen an der Fassade von San Andrea in Pistoia, MA Hamburg 1991.

**Torri 1995**

V. Torri: Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus, Diss. Hamburg 1995.

**Treu 1981**

Ursula Treu (Hg.): Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung. Hg. und übersetzt von Ursula Treu. Hanau 1981.

**Tyler 1941**

R.W. Tyler: A Spanish Romanesque Column in the Fogg Art Museum, in: A.B., 12, 1941, S.45ff.

**Tyrrell 1958**

Ethel Tyrrell: Historia de la arquitectura románica del Monasterio de San Salvador de Leyre, in: P.V., 19, 1958, S.305-335.

**Ubieta Arteta 1950**

Antonio Ubieta Arteta: La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona, in: P.V., 1950, S.77ff.

**Ubieta Arteta 1953**

A. Ubieta Arteta: Las fronteras de Navarra, in: P.V., 14, 1953, S.61-96.

**Ubieta Arteta 1961/62**

A. Ubieta Arteta: La catedral de Jaca. Problemas de cronología, in: Pirineos, Año 17/18, Nr.59-66, 1961-62, S.125-137. [Stabi]

**Ubieta Arteta 1964**

A. Ubieta Arteta: El románico de la catedral de Jaca y su cronología, in: P.V., 24, 1964, S.187-200.

**Upmann 1955**

Erika Upmann: Algunas notas sobre los capiteles historiados de San Martín de Segovia, in: A.E.A., 28, 1955, S.55-71.

**Uranga Galdiano 1942**

José Esteban Uranga Galdiano: El tímpano de la Puerta de la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés, in: P.V., 3, 1942, S.249-255.

**Uranga Galdiano 1950**

J.E. Uranga Galdiano: Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa, in: Pirineos, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, Año VI, enero, Nr.15-16, S.53-66.

**Uranga Galdiano 1951**

J.E. Uranga Galdiano: Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa. Primer congreso internacional Pireneo, Zaragoza 1951 (Instituto de Estudios Pirenaicos de arte 1 no. general 44).

**Uranga Galdiano 1954**

J.E. Uranga Galdiano: El camino de Santiago a través de Navarra, Pamplona 1954.

**Uranga Galdiano 1958**

J.E. Uranga Galdiano: La iglesia parroquial de Artaz, in: Pirineos, Nr.17/18, 1961-62, S.139-144. [Comunicaciones presentadas en la sección V: Historia, Arte y derecho del III Congreso internacional de estudios pirenaicos celebrado en Gerona del 11 al 16 de sept. de 1958.

**Uranga Galdiano 1962**

J.E. Uranga Galdiano: Notas para el estudio del arte navarro. Las iglesias románicas de Aibar, in: P.V., 23, 1962, S.501-504.

**Uranga/ Iñiguez 1971/73**

Uranga Galdiano, José Esteban/ Francisco Iñiguez Almech: Arte medieval navarro, 5 Bde., Pamplona 1971-73.

**Valdez del Alamo 1986**

E. Valdez del Alamo: Nova et Vetera in Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign. Phil. Diss. Columbia University, NY 1986.

**Valdez del Alamo 1990 Silos**

E. Valdez del Alamo: Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos, in: Gesta 19/2, 1990, S.167-188.

**Valdez del Alamo 1990 Visiones**

E. Valdez del Alamo: Visiones y Profecía: El árbol de Jese en el Claustro de Silos, in: Studia Silensia Series Maior I, El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro 1088-1988, Silos 1990, S.173-202.

**Valdez del Alamo 1992 Silos**

E. Valdez del Alamo: Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela, in: Actas simposio internacional sobre "O pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo.", Santiago de Compostela 1988, La Coruña 1992, S.199-212.

**Valdez del Alamo 1992 Cerezo**

E. Valdez del Alamo: The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón, in: The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth anniversary, Hrsg. Elizabeth C. Parker, Mary B. Shepard, NY, The Metropolitan Museum of Art 1992, S.111-146. [Kopie: sehr gute Abb: Estella Seelenwägung, Carrión Apostolado, Gredilla de Sedano, Moradillo de Sedano, Soria, Silos Tympanon, Burgo de Osma Verkündigung, Bestiario versch.]

**Valdez del Alamo 1993 Kat. Ausst. New York**

E. Valdez del Alamo: Lid for the sarcophagus of Doña Blanca, in: Kat. NY 1993, Kat. Nr.106, S.232-234.

**Valdez del Alamo 1996**

E. Valdez del Alamo: Lament for a Lost Queen: the Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera, in: A.B., 78/2, 1996, S.311-333.

**Valenzuela Foved 1954**

Virgilio Valenzuela Foved: Historia y arte del monasterio de San Juan de la Peña, Huesca 1954.

**Vallery-Radot 1958**

Jean Vallery-Radot: L'Iconographie et le Style de Trois Portails de Saint-Lazare d'Avallon, in: Gazette des Beaux-Arts, 52/2, 1958, S.22-30.

**Valles 1985**

Jesús Valles: Así es San Pedro el Viejo, Huesca 1985.

**Vazquez de Parga 1941**

Luis Vazquez de Parga: La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona, in: A.E.A., 14, 1941, S.410-411.

**Vazquez de Parga 1947**

L. Vazquez de Parga: Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona, in: P.V., 8, 1947, S.457-465.

**Vazquez de Parga/ Lacarra/ Uría Ríu 1948/49**

L. Vazquez de Parga/ José María Lacarra/ Juan Uría Ríu: Las peregrinaciones a Santiago de Compostela, 3 Bde., Madrid 1948-49.

**Verdier 1980**

Philippe Verdier: Le couronnement de la Vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique, Paris 1980.

**Vergnolle 1976**

Eliane Vergnolle: Le tympan de Moradillo de Sedano: Autour du Maître de L'Annonciation-couronnement de Silos, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterraneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976, Bd.2, S.545-553.

**Vergnolle 1985**

E. Vergnolle: Saint-Benoit-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle, Paris 1985.

**Vila da Vila 1984/85**

María Margarita Vila da Vila: Las campañas constructivas de la iglesia románica de Santa María de Cambre, in: Cuadernos de estudios gallegos, 35, 1984/85, S.349-396.

**Vila da Vila 1986**

M. M. Vila da Vila: Repoblación y artistas itinerantes: la contribución de Cantabria a la escultura románica abulense, in: VI Congreso Español de Historia del Arte CEHA. Los Caminos y el arte. Separata, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago Juni 1986, S.219-231.

**Vila da Vila 1989**

M. M. Vila da Vila: Motivos del bestiario en la escultura románica abulense, in: Actas del Primer Coloquio de Iconografía (Madrid, 26-28 mayo 1988), Cuadernos de Arte e Iconografía, 2/3, Madrid 1989, S.166-172.

**Vila da Vila 1991**

M. M. Vila da Vila: La escultura románica en Avila: talleres de filiación hispano-languedociana, Diss. Santiago de Compostela 1991.

**Villabriga 1962**

Vicente Villabriga: Sangüesa ruta compostelana. Apuntes medievales, Sangüesa 1962/ 1988.

**Vinés 1977**

Hortensia Vinés: El Auto de los Reyes Magos desde el punto de vista de la significación, in: P.V., Bd., 1977, S.493-504.

**Viñayo González 1972 (Zodiaque, Bd.36)**

Antonio Viñayo González: León Roman. L'Ancien Royaume de León Roman, Paris 1972 (Zodiaque, Bd.36).



**Viñayo González 1979 (Zodiaque, Bd.5)**

A. Viñayo González: León y Asturias, Madrid 1979 (La España románica, Bd.5, Zodiaque).

**Violant y Simorra 1950**

R. Violant y Simorra: El arado tradicional de la comarca de Jaca y el esculpido en el claustro de San Juan de la Peña, in: Pirineos, 6, 1950, S.187ff.

**Virey 1935**

Jean Virey: Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon, Mâcon 1935.

**Vöge 1894**

Wilhelm Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik, Straßburg 1894.

**Vöge 1958 Bildhauer**

W. Vöge: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Vorwort von Erwin Panofsky, Berlin 1958.

**Vöge 1958 Frankreich**

W. Vöge: Zur frühgotischen Plastik Frankreichs, in: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Vorwort von Erwin Panofsky, Berlin 1958, S.44-50.

**Vogler 1930**

K. Vogler: Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten, Diss., Heidelberg 1930.

**Wächter 1949**

B. Wächter: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen in der Dom- und Kathedralplastik des Mittelalters im Wandel ihrer plastischen Form und Gesinnung, Diplomarbeit masch.geschr. Jenar 1949.

**Ward 1977/78**

Michael D. Ward: Studies on the Pórtico de la Gloria at Santiago de Compostela, in: Marsyas 19, 1977-78, S.35ff.

**Ward 1978**

M.L. Ward: Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santaigo de Compostela, Dissertation, New York 1978.

**Warnke 1976**

Martin Warnke: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach Schriftquellen, Frankfurt/M. 1976.

**Watson 1978**

Katherine Watson: The corbels in the dome of Loarre, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 41, 1978, S.297-301.

**Webster 1938**

James Carson Webster: The labors of the months in antique and classical art, Princeton 1938.

**Weigert 1964**

H. Weigert: Magische Bänder und Knoten, in: Festschrift für W. Weyres, Köln 1964, S.21-32.

**Weir/ Jerman 1986**

Anthony Weir/ James Jerman: Images of lust. Sexual carvings on medieval churches, London 1986.

**Weisbach 1945**

Werner Weisbach : Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Zürich 1945.

**Weisbach 1948**

W. Weisbach: Ausdrucksgestaltung in der mittelalterlichen Kunst, Einsiedeln/ Zürich 1948.

**Weise 1925-1939**

Georg Weise: Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, 4 Bde., Reutlingen 1925-1939.

**Werckmeister 1982**

Otto Karl Werckmeister: Die Auferstehung der Toten am Westportal von Saint Lazare von Autun, in: Frühmittelalterliche Studien 16, 1982, S.208-236.

**Werckmeister 1988**

O. K. Werckmeister: Cluny III. and the Pilgrimage to Santiago de Compostela, in: Gesta, XXVII, 1-2, 1988, S.103-111.

**Werner 1979**

Ferdinand Werner: Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich, Worms 1979.

**Wesenberg 1955**

Rudolf Wesenberg: Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim, Berlin 1955.

**Wesenberg 1972**

R. Wesenberg: Frühe mittelalterliche Bildwerke: Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung, Düsseldorf 1972.

**Whitehill 1939**

Walter Muir Whitehill: Changes in the Study of Spanisch Romanesque Art, in: Medieval studies in memory of Arthur Kingsley Porter (Hg. R.W. Koehler), Cambridge 1939, Bd.1, S.257-266.

**Williams 1973**

John Williams: San Isidoro in León. Evidence for a new history, in: A.B., 55, 1973, S.171-184.

**Williams 1976**

J. Williams: "Spain or Toulouse?" A half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterraneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976, Bd.1, S.3-14.

**Williams 1977 León**

J. Williams: Generationes Abrahæ. Reconquest Iconography in León, in: Gesta, 26/2, 1977, S.3-14.

**Williams 1977 Manuscript**

J. Williams: Early Spanish Manuscript Illumination, New York 1977.

**Williams 1988**

J. Williams: Cluny and Spain, in: Gesta, 27/1-2, 1988, S.93-101.

**Williams 1989**

J. Williams: O Portico da Gloria e a arte do seu Tempo, Santiago de Compostela, 3-8 October 1988 - The Codex Calixtus and the shrine of St.James. Department of Fine Arts, University of Pittsburgh, 3-5 Nov., 1988, in: Kunstchronik, 42, 1989, S.222-225.

**Williamson 1986**

Paul Williamson (Hg.): The Medieval Treasury: The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum, London 1986.

**Wolff 1953**

H. Wolff: Die Chronologie der Kapitelle von Autun, München 1953 (Diss. Msch. Ms).

**Yarnoz Orcoyen 1978**

José María Yarnoz Orcoyen: Restauración de la iglesia de San Pedro de Echano, in: P.V., 39, 1978, S.479-481.

**Yarnoz Orcoyen 1990**

J. M. Yarnoz Orcoyen: San Adrián de Vadoluengo, in: P.V., Enero-Abril 1990, 51/ 189, S.43-56.

**Yarza Luaces 1969**

Joaquín Yarza Luaces: Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma, in: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, 34-35, 1969, S.217-229.

**Yarza Luaces 1970**

J. Yarza Luaces: Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos, in: Goya, 97, 1970, S.342-345.

**Yarza Luaces 1979**

J. Yarza Luaces: Del ángel caído al diablo medieval, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, XLV, 1979, S.299-316.

**Yarza Luaces 1981**

J. Yarza Luaces: San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales, in: Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", VI-VII, 1981, S.5-36.

**Yarza Luaces 1982**

J. Yarza Luaces: La Edad Media (= Historia del arte hispánico, Bd.2), Madrid 21982.

**Yarza Luaces <sup>5</sup>1987**

J. Yarza Luaces: Arte y arquitectura en España 500-1250, Madrid <sup>5</sup>1987.

**Yarza Luaces 1992**

J. Yarza Luaces: La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de Maestro Mateo, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.319-354.

**Zapater/ Gil 1996/97**

Miguel Angel Zapater Baselga/ Asunción Gil Orrios: La Portada meridional de la iglesia románica de San Miguel de Uncastillo actualmente en el museo de bellas artes de Boston (Massachusetts, U.S.A.), in: Suessetania, 15.-16. Centro de Estudios de las Cinco Villas, Eje de los Caballeros (Zaragoza), 1996/97, S.228-245.

**Zarnecki 1963**

George Zarnecki: The Transition from Romanesque to Gothic in English Sculpture, in: Studies in Western Art, Bd.1, Romanesque and Gothic Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art (held in New York 1961), Princeton 1963, S.152-158.

**Zarnecki 1970 (Belser Stilgeschichte, Bd.6)**

G. Zarnecki: Romanik, Belser Stilgeschichte, Bd.6, Stuttgart 1970.

**Zarnecki 1972**

G. Zarnecki: A twelfth-century column-figure of the standing Virgin and Child from Minster-in-Sheppey in Kent, in: Kunsthistorische Forschungen. Festschrift für Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Wien 1972, S.208-214.

**Zarnecki 1975**

G. Zarnecki: Art of the Medieval World, New York 1975.

**Zarnecki 1987**

G. Zarnecki: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki, 2 Bde., London 1987.

**Zarnecki 1979**

G. Zarnecki: Studies in Romanesque Sculpture, London 1979.

**Zarnecki 1992 Studies**

G. Zarnecki: Further Studies in Romanesque Sculpture, London 1992.

**Zarnecki 1992 English art**

G. Zarnecki: English art around 1180, in: Actas del simposio internacional sobre "O Portico do Gloria e a arte do seu tempo" en Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, Santiago 1992, S.299-318.

**Zarnecki/ Grivot 1962**

G. Zarnecki/ Denis Grivot: Gislebertus. Meister von Autun (Paris 1960), dt. Wiesbaden 1962.

**Zarnecki/ von Eun 1969 (Propyläen, Bd.5)**

George Zarnecki, Anton von Euw: Plastik im 12.Jh., in: Hermann Fillitz (Hrsg.): Das Mittelalter I, Propyläen Kunstgeschichte, Bd.5, Berlin 1969., S.230-248.

**Zielinski 1974**

Ann S. Zielinski: El claustro de San Pedro de Soria, in: Celtiberia, 24, 1974, S.101-105.

**Zielinski 1976**

A. S. Zielinski: The facade sculpture of Santo Domingo in Soria, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Español entre el Mediterraneo y el Atlántico, Granada 1973, Granada 1976, Bd.2, S.569-570

**Zink 1988**

Jochen Zink: Das Lazarusportal der Kathedrale von Saint-Lazare in Autun, in: Kunst in Hauptwerken: von der Akropolis zu Goya (Schriftenreihe Universität Regensburg 15) J. Traeger (Hrsg.), Regensburg 1988, S.88-177.

**Zink 1988/89**

J. Zink: Moissac, Beaulieu, Charlieu - zur ikonologischen Kohärenz romanischer Skulpturenprogramme im Südwesten Frankreichs und in Burgund, in: Aachener Kunstblätter, LVI/LVII, 1988/89, S.73-182.

**Zink 1989/90**

J. Zink: Zur Ikonographie der Portalskulptur der Kathedrale Saint-Lazare in Autun, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 5/6, 1989/90, S.7-160.

**Zischka 1977**

Ulrike Zischka: Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekoration. Eine vergleichend-volkskundliche Untersuchung, München 1977.

**Zubiaur Carreño 1976**

Francisco Zubiaur Carreño: Villa de San Martín de Unx, Pamplona 1976.

**Zubiaur Carreño 1980**

F. Zubiaur Carreño: Arte popular navarro, Burlada 1980.

**Zubiaur Carreño 1984**

F. Zubiaur Carreño: Villa de San Martín de Unx, Navarra, Temas de Cultura Popular, Nr.270, Pamplona 1984.

**Zubiaur/ Zubiaur 1980**

F. Javier/ José Angel Zubiaur: Estudio etnográfico de San Martín de Unx (Navarra), Pamplona 1980.

## **LEBENS LAUF**

### **Beatrix Brigitte Müller**

2.8.1964 geboren in Freiburg im Breisgau

1983 Abitur in Hamburg

1983/ 84 Ausbildung zur Staatlich geprüften Fremdsprachenkorrespondentin  
(Berufsfachschule für Wirtschaft und Verwaltung)

1984-86 u. 1987-91 Studium der Kunstgeschichte und der Spanischen  
Literaturgeschichte an der Universität Hamburg

1986/ 87 Universidad Complutense, Madrid

1991 Magister Artium, Hamburg

1992/ 93 Redaktionsassistentin im Polyglott-Verlag, München

1993 Beginn des Dissertationsvorhabens

1997 Promotion an der Humboldt-Universität Berlin

Seit 1993 freiberufliche Tätigkeit als Lektorin

## **Danksagung**

Danken möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Horst Bredekamp (Humboldt-Universität Berlin) und dem Zweitgutachter meiner Arbeit, Prof. Dr. Bruno Reudenbach (Universität Hamburg), für wertvolle Anregungen und für die Betreuung der Arbeit, den Mitarbeitern des Rechenzentrums der Humboldt-Universität, Berlin, der Gerda-Henkel-Stiftung für eine zweijährige Förderung des Dissertationsvorhabens, der Institución Príncipe de Viana, Pamplona (Navarra), und meinen Eltern, denen die Arbeit gewidmet ist.

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, daß ich die vorstehende Arbeit selbstndig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und dergleichen.



**Santa María la Real, Sangüesa (Navarra)**

**Die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im  
12. Jahrhundert**

**Rezeptor, Katalysator, Innovator?**

**Band II.**

**Anhang**

# ANHANG

## I. KARTEN UND STADTPLÄNE

- I. Regionen Nordspaniens
- II. Romanische Kirchen in Navarra
- III. Romanische Kirchen in Aragón  
(Provinzen: Huesca, Zaragoza)
- IV. Romanische Kirchen in Kastilien  
(Soria, Segovia, Avila, Valladolid)
- V. Romanische Kirchen in Kastilien  
(Burgos, Palencia, Santander, Logroño)
- VI. Pilgerwege nach Santiago de Compostela
- VII. Sangüesa, Stadtplan (heute)
- VIII. Sangüesa, Stadtplan (um 1122)
- IX. Uncastillo, Stadtplan

## II. Grundrisse

1. Sangüesa, Santa María (vor der Restaurierung von 1950)
2. Sangüesa, Santa María (nach der Restaurierung)
3. Sangüesa, Santa María (mit nummerierten Kapitellen)
4. Uncastillo, San Martín
5. Sos del Rey Católico, San Esteban
6. Estella, San Miguel
7. San Martín de Unx, San Martín
8. Uncastillo, Santa María
9. Uncastillo, San Miguel
10. Echano, Olóriz, San Pedro ad Vincula
11. Agüero, Santiagokirche
12. Jaca, Kathedrale
13. Loarre, San Pedro
14. Frómista, San Martín
15. Aibar, San Pedro

## III. Schaubilder mit Legenden

1. Sangüesa, Santa María (Südportal ganz)
2. Sangüesa, Santa María (Südportal Mittelteil)
3. Sangüesa, Santa María (Südportal links)
4. Sangüesa, Santa María (Südportal rechts)
5. Chartres, Kathedrale (Westportal)
6. Uncastillo, San Martín (Apsis innen)
7. Sos del Rey Católico, San Esteban (Nordportal)
8. Santiago de Compostela, Kathedrale (Westportal, Pórtico de la Gloria)
9. Estella, San Miguel (Nordportal)
10. San Juan de la Peña, Kreuzgangkapitelle
11. Agüero, Santiagokirche (Südportal)
12. Biota, San Miguel (Westportal)
13. Biota, San Miguel (Südportal)
14. Uncastillo, Santa María (Südportal)
15. Uncastillo, Santa María (nummerierter Grundriß)
16. Uncastillo, San Miguel
17. Artaiz, San Martín
18. Leyre, San Salvador (Westportal)
19. Zaragoza, La Seo (Apsideninneres)

#### **IV. Schaubilder zur Fassadenentwicklung in Nordspanien**

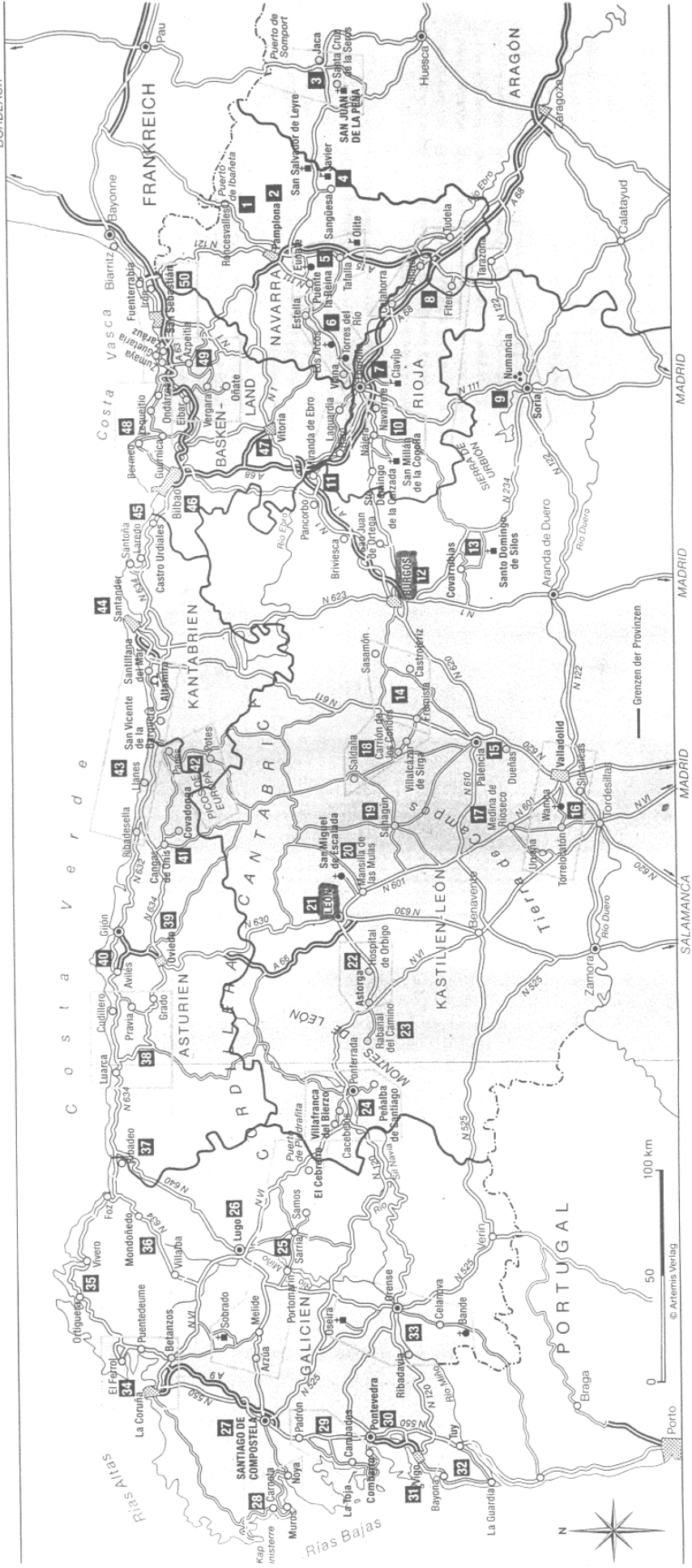
#### **V. Farbige Schaubilder der Stilgruppen**

#### **VI. Pfeilschaubilder**

1. Zentrum Uncastillo, Santa María
2. Zentrum San Juan de la Peña
3. Zentrum San Miguel (Kastilische Schule)
4. Zentrum Sangüesa, Santa María
5. Zentrum Jaca, Kathedrale
6. Spektrum der Gewändefiguren in Spanien
7. Alle Zentren in Navarra und Aragón

#### **VII. Rekonstruktionszeichnungen des ursprünglichen Süd- und Westportals Santa Marías, Sangüesa**

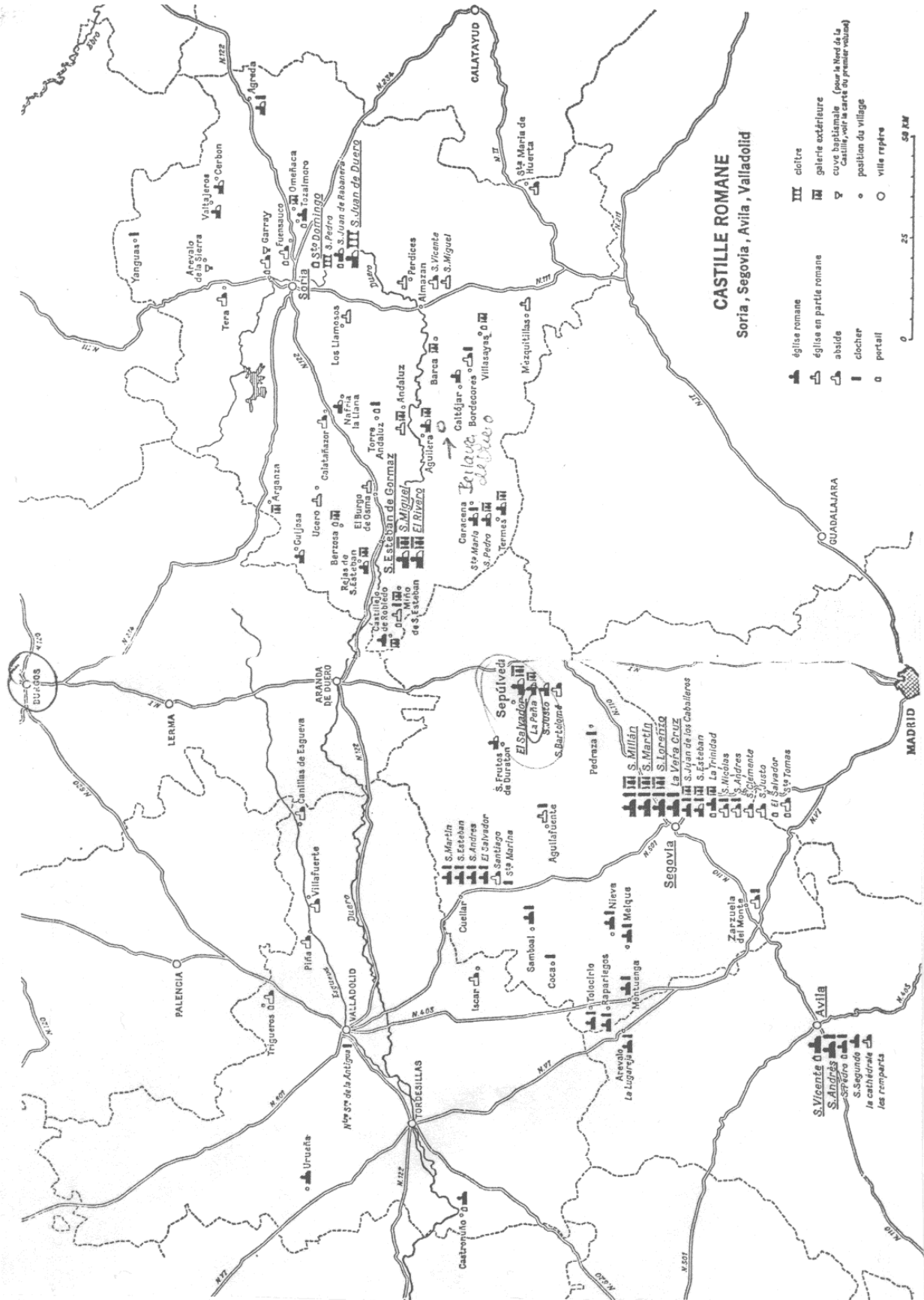
## **I. KARTEN UND STADTPLÄNE**





## II. Navarra





IV. Kastilien (Provinzen: Soria, Segovia, Avila, Valladolid)



# CASTILLE ROMANE

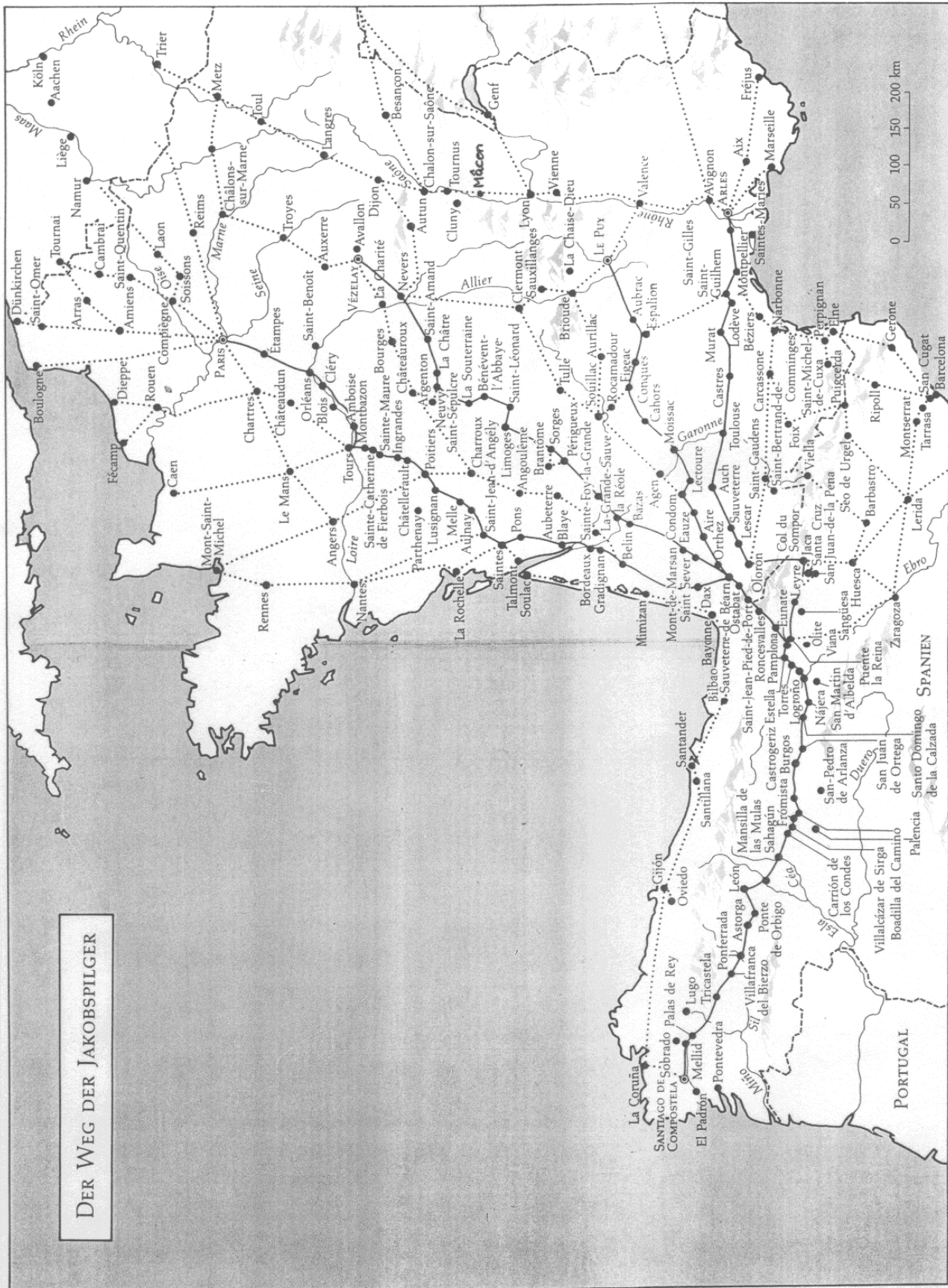
Burgos, Palencia, Santander, Logroño

- ✠ église romane
- ✠ église en partie romane
- ✠ abside
- ✠ clocher
- ✠ portail
- ✠ ruines
- ✠ cloître
- ✠ galerie extérieure
- ✠ cuve baptismale
- ✠ tombeau
- position du village
- ville repère



V. Kastilien (Provinzen: Burgos, Palencia, Santander, Logroño)

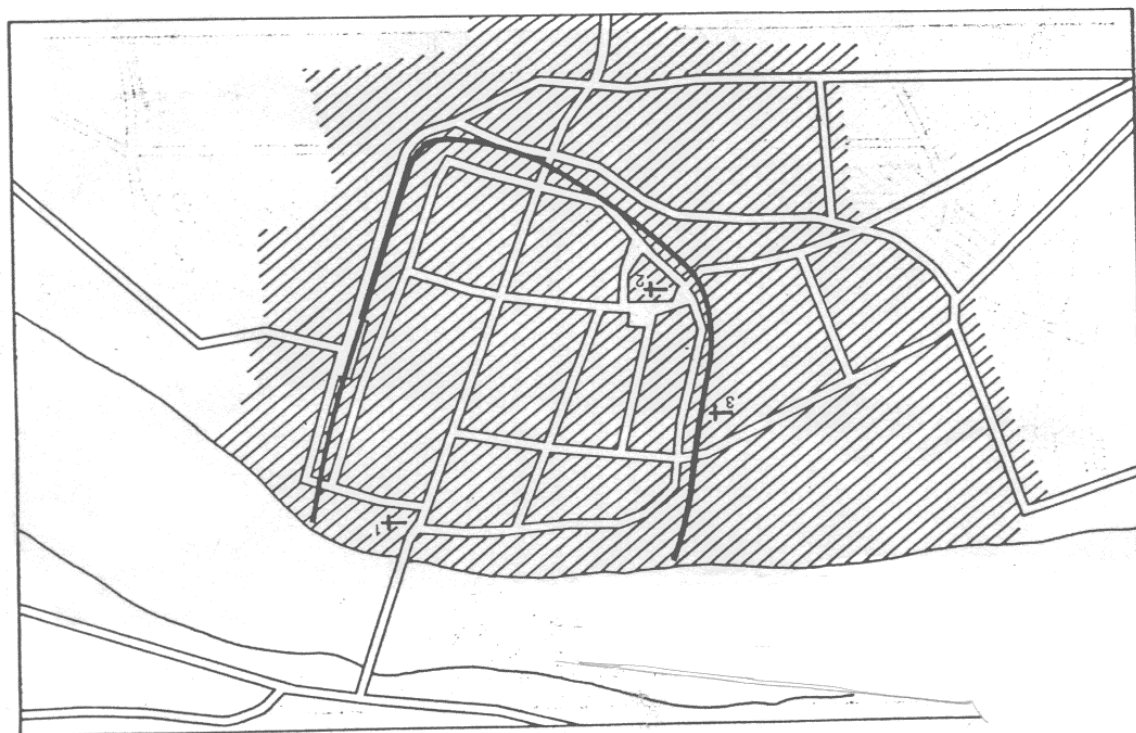
# DER WEG DER JAKOBSPILGER



VI. Der Pilgerweg nach Santiago de Compostela

[illegible]

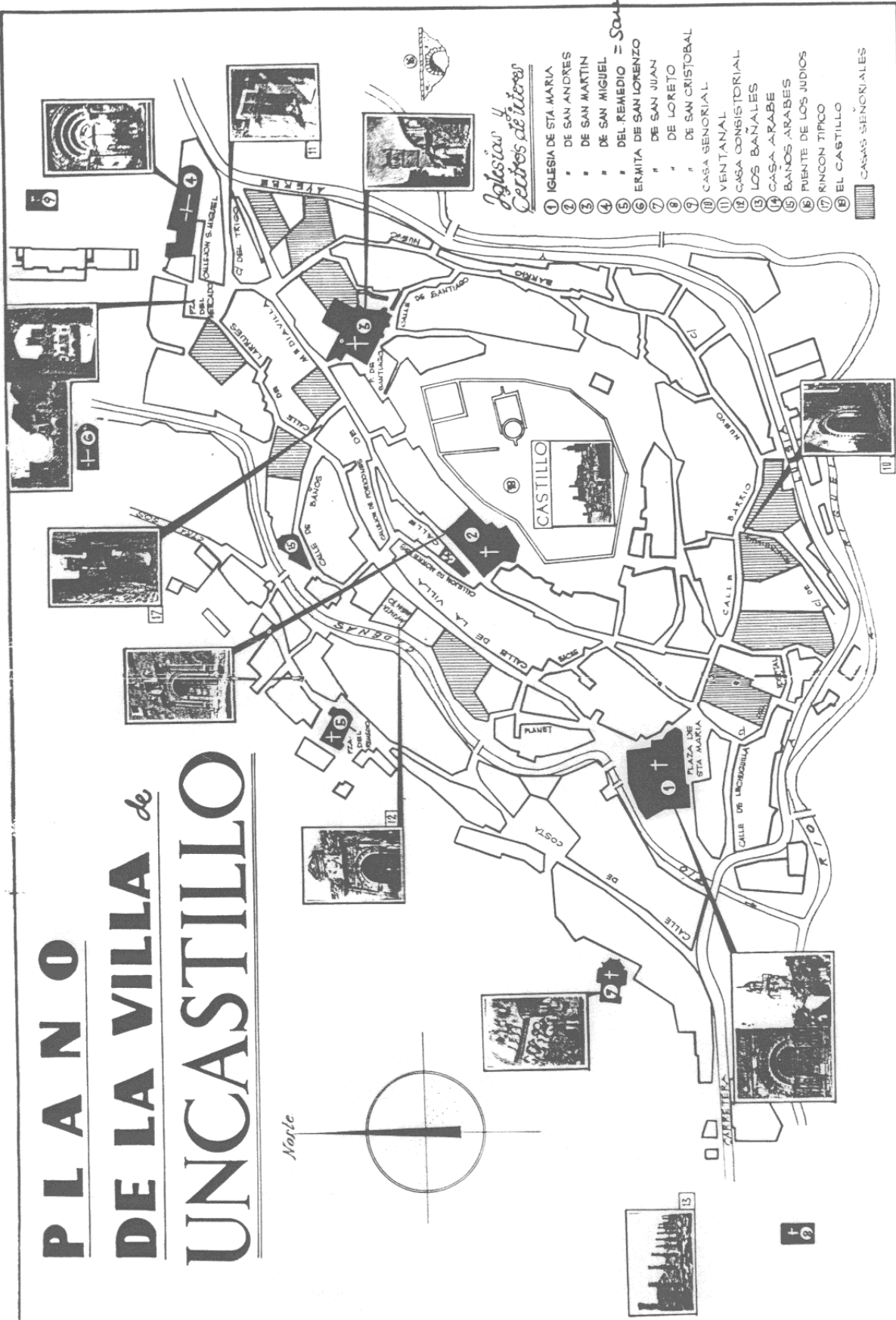
## VII. Sangüesa, Stadtplan heute



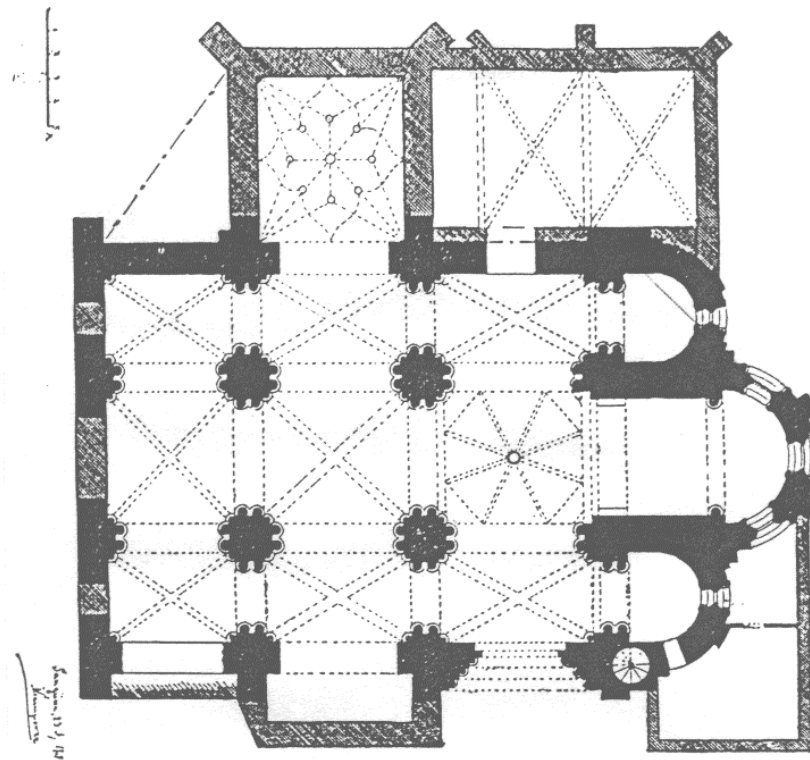
- Ausdehnung des neuen Stadtviertels, um 1122  
1 Kirche Santa Maria und alter Königspalast (vor 1131)  
2 Kirche Santiago (vor 1144)  
3 Kirche San Salvador

### VIII. Sangüesa im Jahre 1122

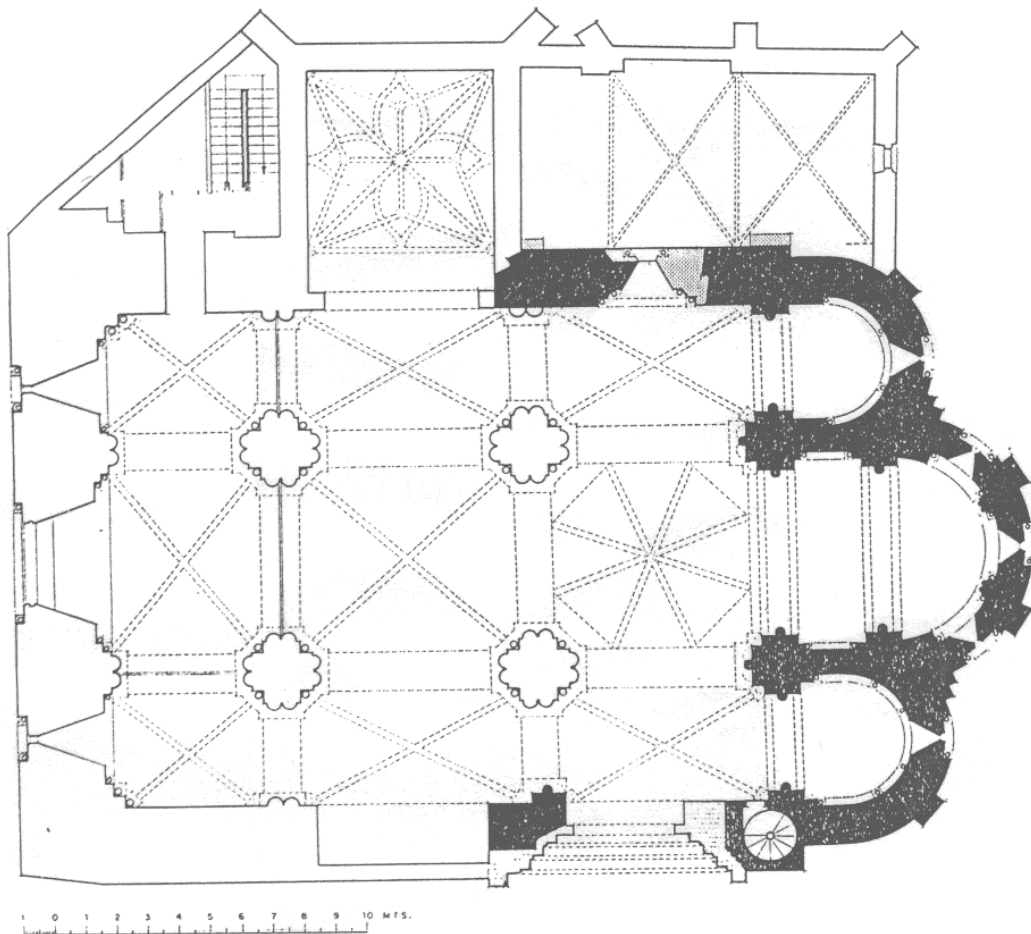
# PLAN O



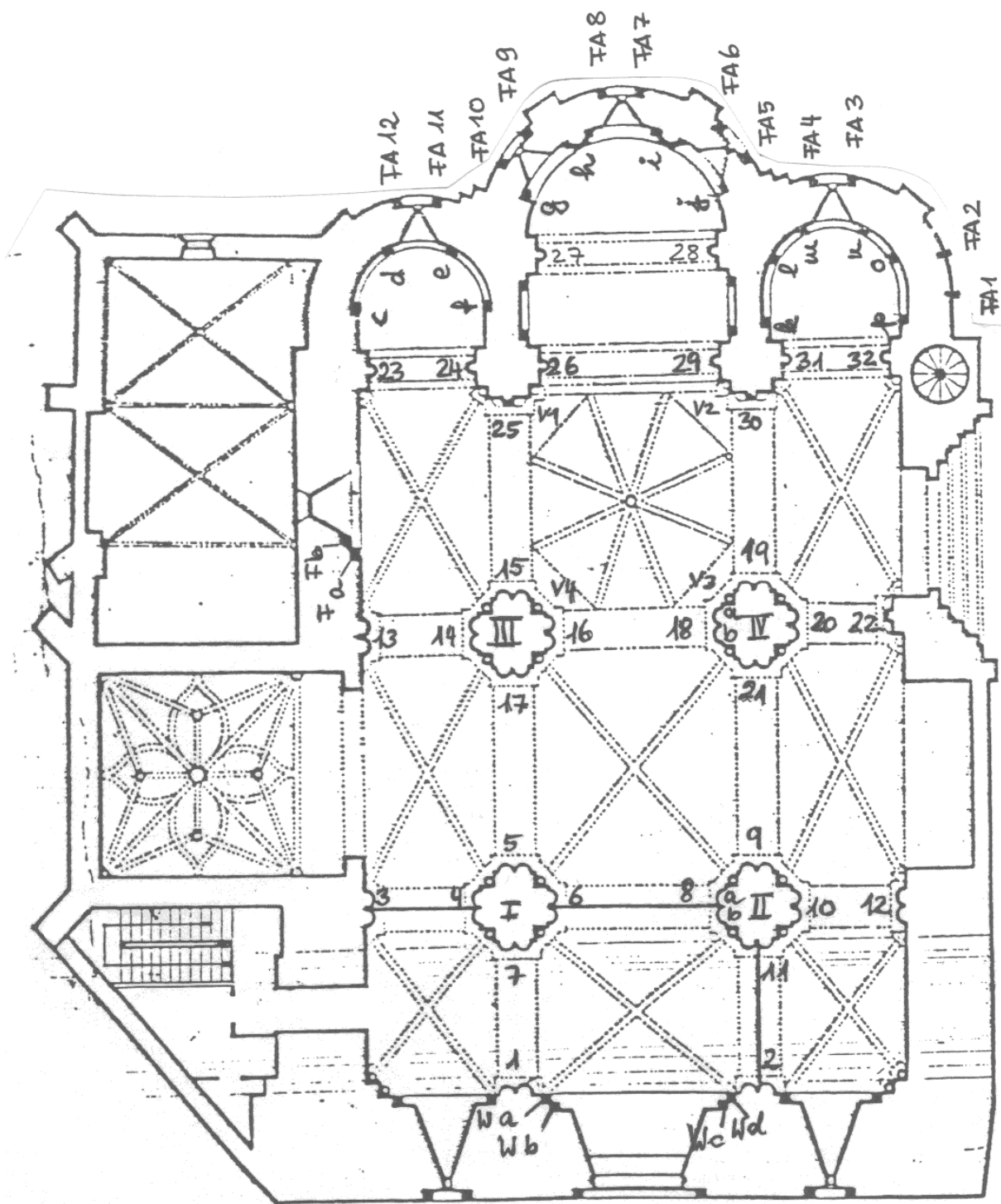
## **II. GRUNDRISSE**



1. Sangüesa, Santa María, 1909 vor der Restaurierung (noch mit den verbreiterten Apsidenfenstern und den beiden Anbauten im Süden).



2. Sangüesa, Santa María, nach der Restaurierung. Die schwarz markierten Teile stammen aus der ersten Bauphase von vor 1131.



3. Sangüesa, Santa María



**Sangüesa, Santa María: Verteilung der figürlich gestalteten Kapitelle im Innern Santa Marías (fett markiert, vgl. Grundriß 3)**

R = Restaurierung 1950, moderne Ergänzung

F = Fehlt ganz oder durch einen unbearbeiteten Kapitellkörper ersetzt

Z = stilisierte vegetabile Kapitelle im sog. Zisterzienserstil (vgl. Abb.579, Biurrún y Sótíl 1936, S.360 und Milton Weber 1959, S.143)

**Apsidenkapitelle innen:**

Nordapsis:

**IAc = Avaritia**

IAAd = vegetabil

**IAe = Johannes/ Salome**

IAf = R, vegetabil

Mittelapsis:

IAg = vegetabil

**IAh = Flucht nach Ägypten**

IAi = F

IAj = vegetabil

Südapsis:

IAk = R, vegetabil

IAl = R, vegetabil

IAm = vegetabil

**IAN = Greifen**

IAo = vegetabil

**IAp = Löwen**

**Langhaus:**

Nordwand:

ILa = vegetabil

ILb = vegetabil

Westwand:

ILWa = ornamental-vegetabil

ILWb = F

Langhaus:

IL1 = F

IL2 = F

IL3 = Z

Pfeiler I:

IL4a = F

IL4b = F

IL5a = Z

IL5b = Z

IL6a = Z

IL6b = Z

IL7a = F

IL7b = F

ILIA = Z

ILIB = Z

ILIC = Z

ILID = Z

Pfeiler II:

IL8a = Z

**IL8b = Geburt Christi**

IL9a = Z

IL9b = Z

IL10a = Z

IL10b = Z

IL11a = F

IL11b = F

ILIIA = Z

ILIIB = Z

ILIIC = Z

ILIID = F

**IL12 = Zwei Löwen beißen ein Huftier**

**IL13 = Harpyien**

Pfeiler III:

IL14a = Z

IL14b = Z, Mehrere Hunde übereinander

IL15a = Z, Stilisierte Bäume

IL15b = Z, Blendarkaden

IL16a = Z

IL16b = Z

IL17a = Z

IL17b = Z

ILIIIA = Z

ILIIIB = Z

ILIIIC = Z

ILIIID = Z

Pfeiler IV:

IL18a = Z, stilisiertes Baumkapitell

mit hervorstehendem Stamm

**IL18b = Reiterzug der drei hl. Könige**

IL19a = Z

IL19b = Z

IL20a = Z

IL20b = Z

ILIVA = Z, Mann mit Faß

ILIVB = Z

ILIVC = Z

ILIVD = Z

IL22 = Z

IL23 = Z

IL24 = Z

IL25 = Z

**IL26 = Löwen in Schlingpflanzen, stark beschädigt**

**IL27 = Architekturabbreviatur, zwei Personen (Epiphanie?)**

**IL28 = Vertreibung aus dem Paradies, Adam und Eva**

IL29 = vegetabil

IL30 = Z

**IL31 = Löwen in Schlingpflanzen**

**IL32 = Harpyien**

IZV1 = Maskenkopf

IZV2 = Tierkopf

IZV3 = Zwei Männer mit einem Faß

IZV4 = Tierkopf

**Apsidenkapitelle außen**

Südapsis:

FA1 = R, Kopie von FA5

FA2 = R, Kopie von FA5

FA3 = vegetabil

FA4 = R, Kopie von FA3

Mittelapsis:

FA5 = vegetabil

FA6 = R, Kopie von FA10

**FA7 = Greifen**

**FA8 = Drei Personen (Musiker und Tänzerin?)**

**FA9 = Löwen mit Dampfwölkchen**

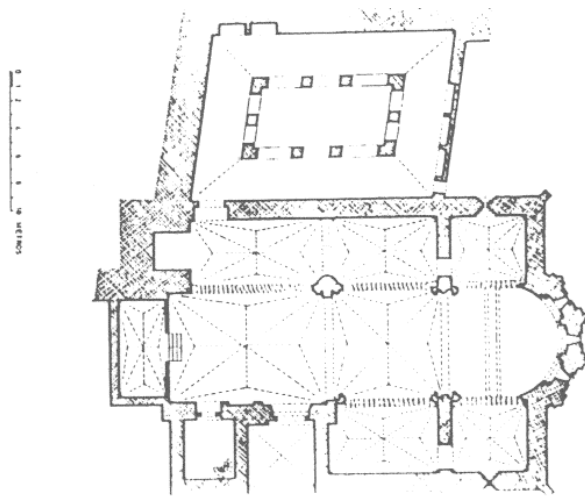
FA10 = vegetabil

Nordapsis:

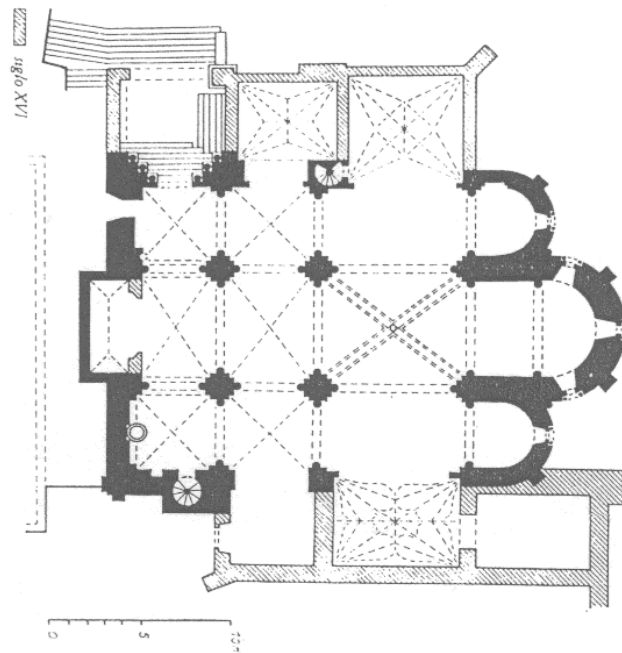
FA11 = vegetabil

FA12 = vegetabil

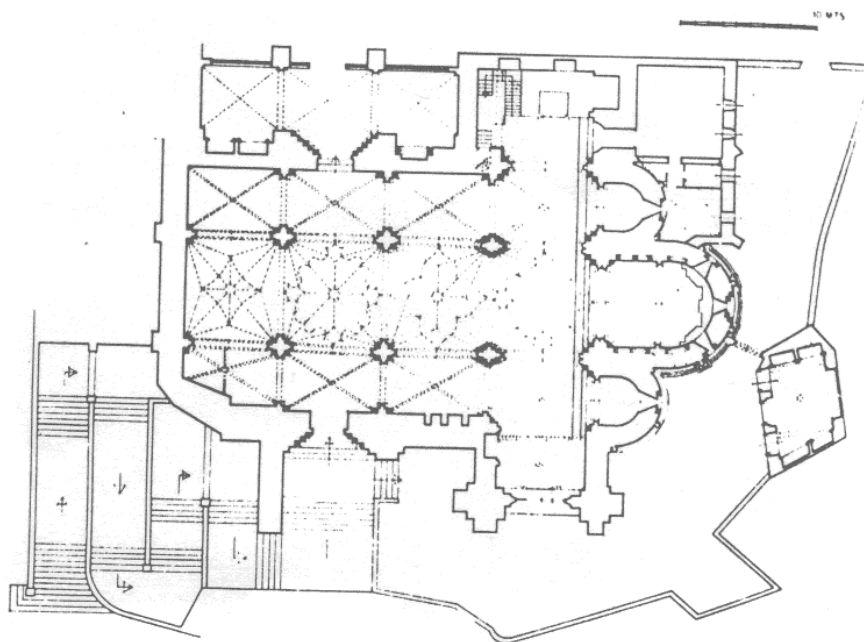




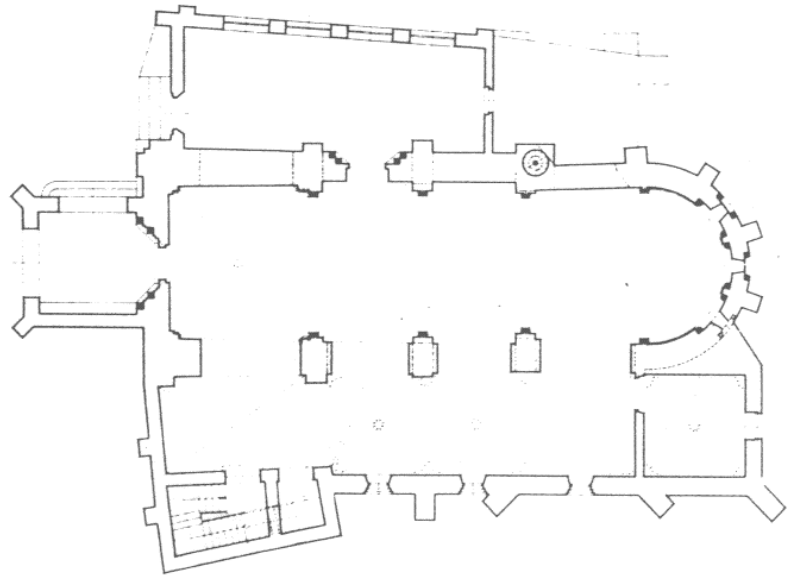
4. Uncastillo, San Martín



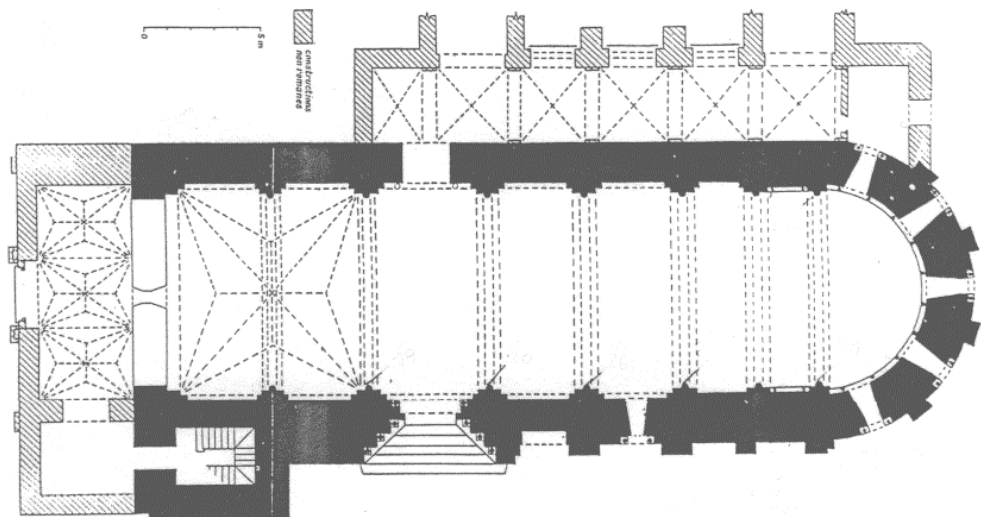
5. Sos del Rey Católico, San Esteban



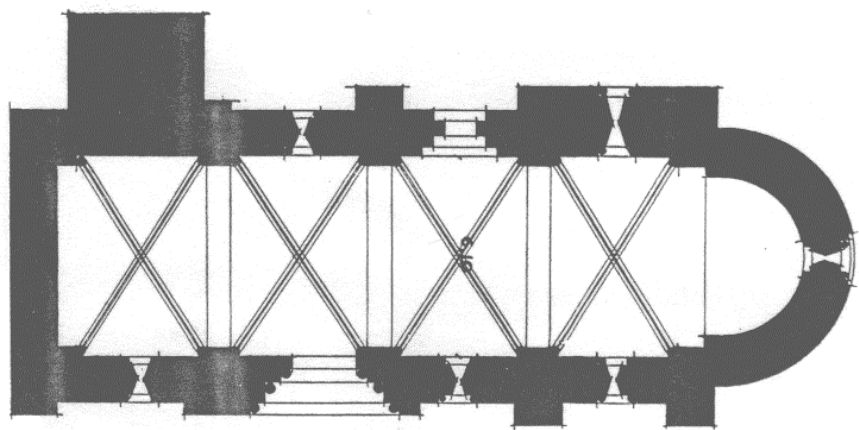
6. Estella, San Miguel



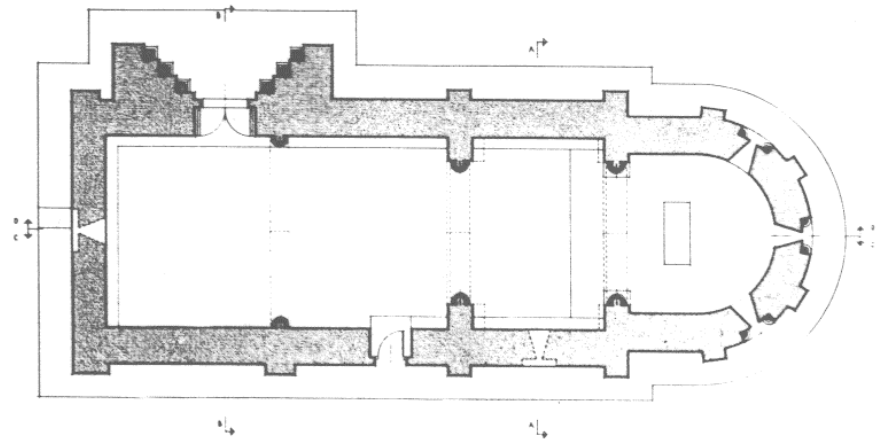
7. San Martín de Unx, San Martín



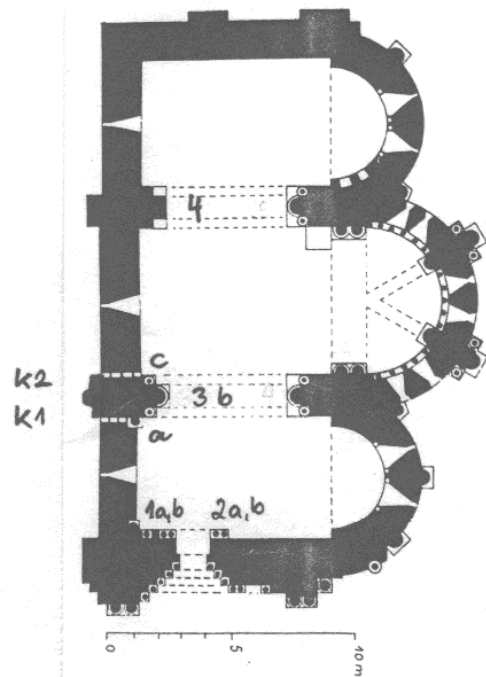
8. Uncastillo, Santa María



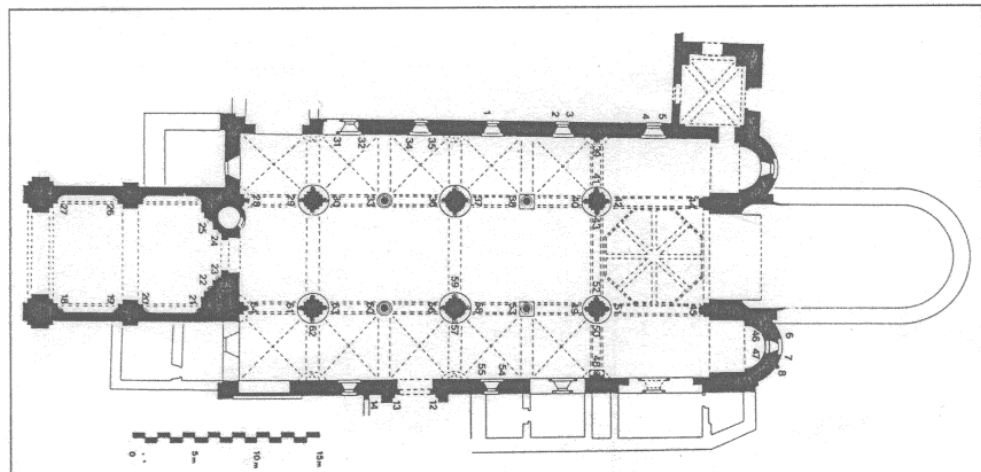
9. Uncastillo, San Miguel



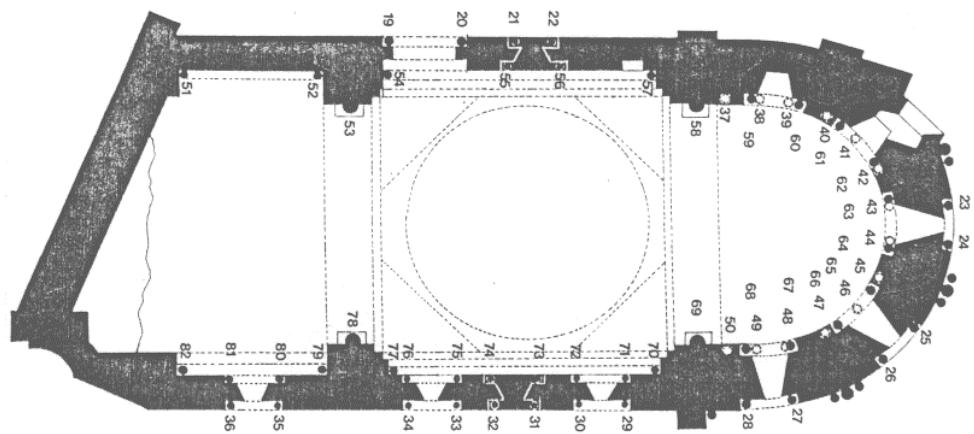
10. Echano, San Pedro



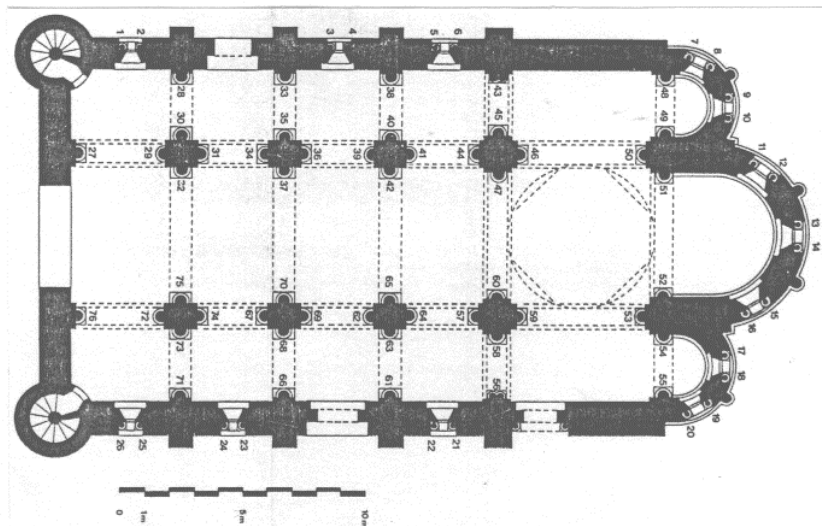
11. Agüero, Santiagokirche



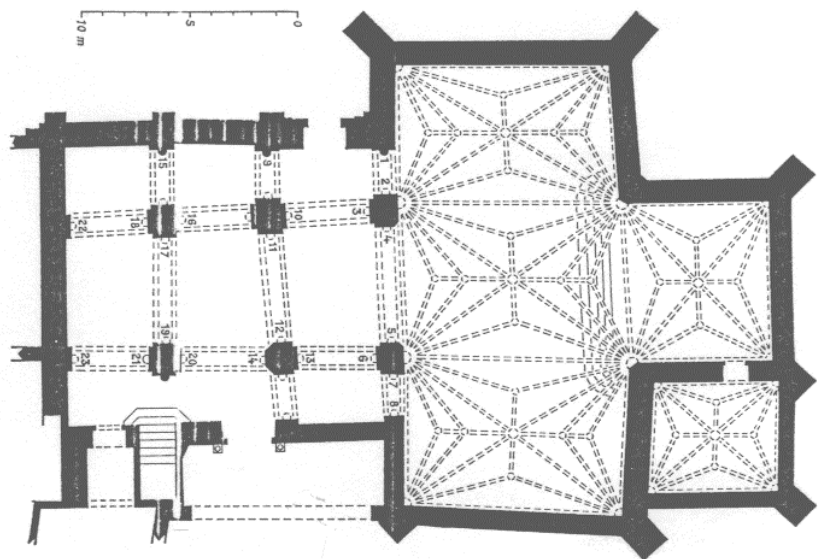
12. Jaca, Kathedrale



13. Loarre, Burgkirche San Pedro

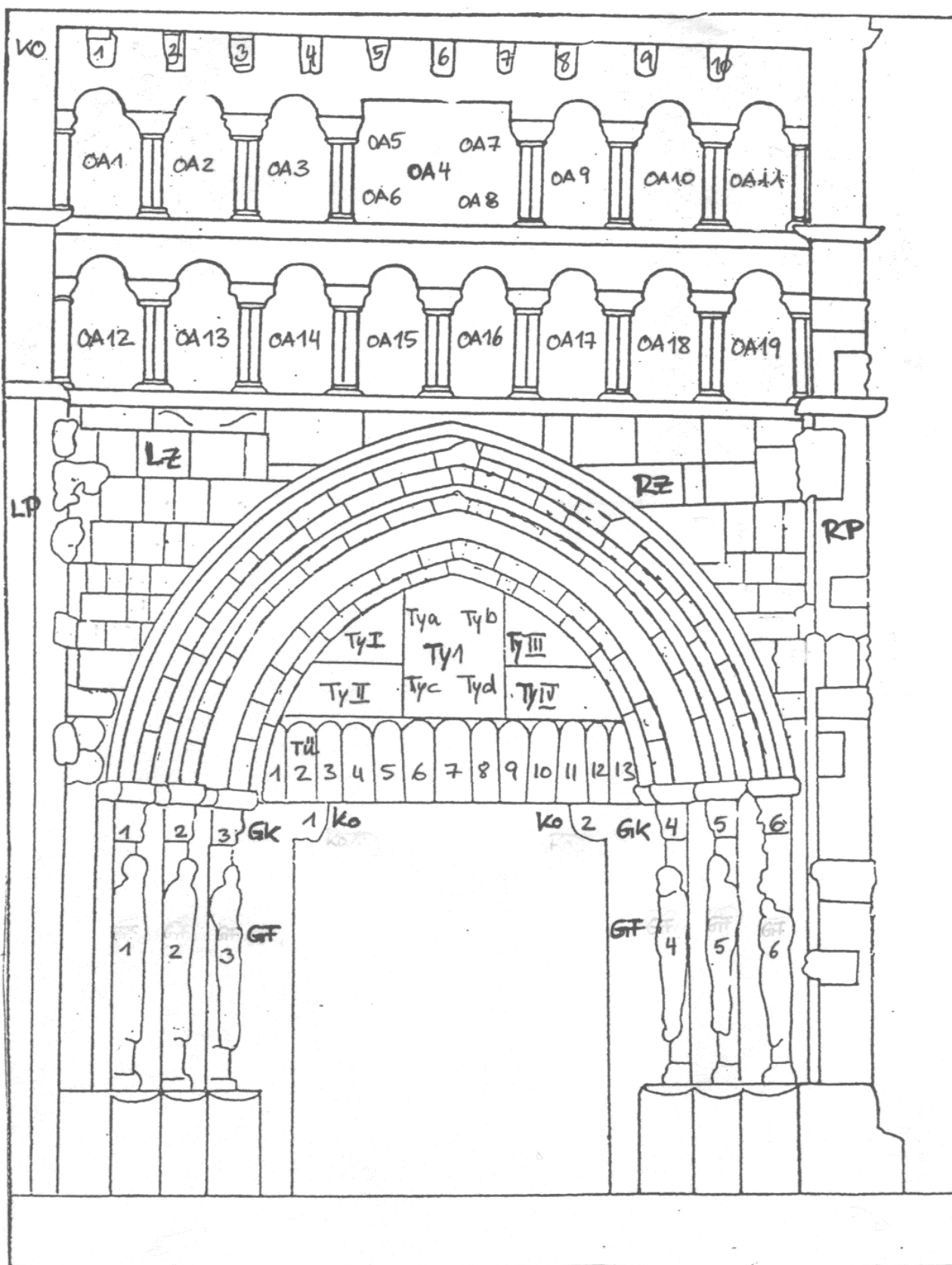


14. Frómista, San Martín



15. Aibar, San Pedro

### **III. SCHAUBILDER MIT LEGENDEN**



1. Sangüesa, Santa María, Südportal



28. Sangüesa, Santa María, Südportal, Mittelteil links  
(Tympanon, Türsturz, Archivolten, Zwickel, Gewändekapitelle)





MITTELTEIL DES PORTALS

TYMPANON

TYI	Christus
TYa-d	Vier posauneblasende Engel
TYI	Auferstandene
TYII	Auferstandene
TYIII	Auferstandene
TYIV	Drei Auserwählte, der Erzengel Michael mit der Seelenwaage und zwei Verdammte in der Hölle

TÜRSTURZ

TÜ1	Thomas
TÜ2	Jakobus
TÜ3	Johannes
TÜ4	Paulus
TÜ5	Petrus (?)
TÜ6	?
TÜ7	Maria mit dem Kind
TÜ8	?
TÜ9	Lukas
TÜ10	Bartholomäus
TÜ11	?
TÜ12	Matthäus (?)
TÜ13	Judas (?)

KONSOLFIGUREN

Ko1	Sterkopf
Ko2	Menschenverschlingender Bestienkopf

ARCHIVOLTEN

AV1	Heiliger (Handhaltung b)
AV2	Heiliger (Handhaltung a)
AV3	Heiliger (Buch)
AV4	Heiliger (Schriftrolle)
AV5	Heiliger (Handhaltung b)
AV6	Frau
AV7	Heiliger (Handhaltung a)
AV8	Frauenkopf
AV9	Heiliger (Gefäß)
AV10	Luxuria
AV11	Heiliger (Schriftrolle)
AV12	Heiliger (Handhaltung a)

II. Archivolte

AV13	Schmied
AV14	Vierbeiner
AV15	Vierbeiner
AV16	Zwei Vierbeiner
AV17	Frau mit Kelch und Brot (?)
AV18	Mann (Schlachter?) mit Axt und Eber
AV19	Frau mit Kelch (Schale)
AV20	Sitzende Frau?
AV21	Männerkopf
AV22	Mann mit Hand an Wange und Bauch
AV23	Frau mit angehobenem Rock?
AV24	Eine Frau, die ihre Brust umflut
AV25	Mann (Schlachter?) mit Ziegenbock und Messer
AV26	Frau? (Schlachter?) mit Kaninchen
AV27	Schuster
AV28	Schuster (?)
AV29	Schuster (?)

III. Archivolte

AV30	Falkner
AV31	Mann (?) mit Buch
AV32	Akrobaten-Musikerpaar
AV33	Heiliger (Handhaltung a)
AV34	Vierbeiner
AV35	Frau mit Inschrift
AV36	Sitzende Frau
AV37	Frau (?) mit Gefäß
AV38	Frau (?) mit Zeigegestus
AV39	Akrobat (?)
AV40	Heiliger (Schriftrolle)
AV41	Vierbeiner
AV42	Mann (Schlachter?) mit Ziege und Messer
AV43	Magier (?)
AV44	Pilger (?)
AV45	Bischof
AV46	Heiliger (Tafel)

IV. Archivolte

AV47	Heiliger (?)
AV48	Frau (?) mit Schriftrolle
AV49	Heiliger
AV50	Frau
AV51	Person mit Kugel - Nackter Mann
AV52	Heiliger (Handhaltung a)
AV53	Heiliger (rundes Gefäß)
AV54	Vierbeiner
AV55	Heiliger (Schriftrolle)
AV56	Sitzender Mann (Heiliger)
AV57	Akrobat
AV58	Heiligtentypus (Schriftrolle)
AV59	Sitzender Mann
AV60	Frau mit Pflanze
AV61	Heiliger (Handhaltung a)
AV62	Heiliger (Buch)
AV63	Heiliger
AV64	Heiliger (?)
AV65	Heiliger (Schriftrolle)
AV66	Sirene mit zwei Fischen
AV67	Pilger
AV68	Löwengreif
AV69	Sitzender
AV70	Engel mit Seele
AV71	Ritter mit Dolch und Schild
AV72	Ritter mit Speer und Schild
AV73	Heiliger (Gefäß)
AV74	Petrus
AV75	Sitzender Mann
AV76	Avarita
AV77	Musiker (Flöte)
AV78	Phallusmann
AV79	Luxuria
AV80	Rebekspieler
AV81	Akrobat
AV82	Frau mit entblößten Brüsten
AV83	Akrobatenpaar
AV84	Luxuria

GEWÄNDEKAPITELLE

GK1	Verkündigung an Maria
GK2	Darbringung Christi im Tempel
GK3	Häuserfrües mit Vögeln und Pflanzen
GK4	Häuserfrües mit Blättern
GK5	Urteil König Salomos
GK6	Vegetabil

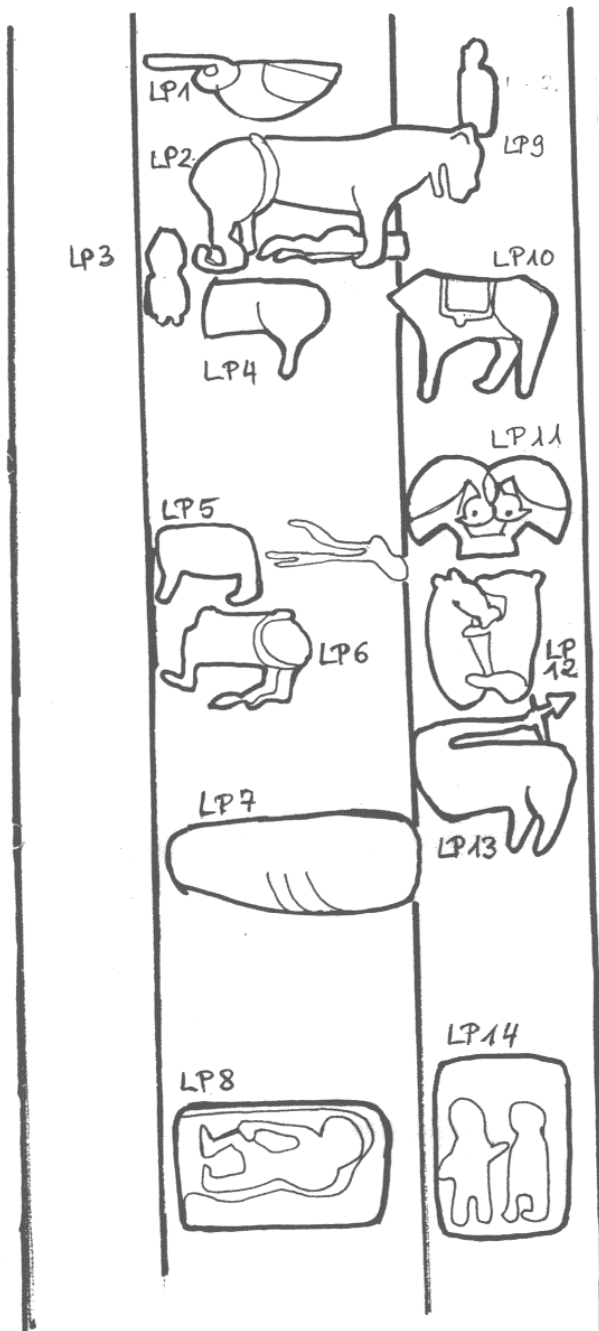
LINKER ZWICKEL

LZ1	Basilisk
LZ2	Drachenpaar
LZ3	Geflügelter Stier
LZ4	Schuster
LZ5	Luxuria
LZ6	Knoten
LZ7	Reiter mit besiegtm Gegner
LZ8	Nackte sitzende Frau
LZ9	Adam und Eva vor dem Stündenfall
LZ10	Sitzender Engel
LZ11	Zwei ringende Männer
LZ12	Vogel
LZ13	Schlafender Joseph und Heimsuchung
LZ14	Verkündigung - Krönung
LZ15	Sichende Frau
LZ16	Tanzende Frau
LZ17	Sitzender Mann mit länglichem Gegenstand
LZ18	Sitzender Mann mit Dolch
LZ19	Sitzender Mann
LZ20	Sitzende Person mit großem Blatt
LZ21	Gesatteltes Pferd ohne Reiter
LZ22	Sitzende Frau (?) mit aufgestütztem Kopf
LZ23	Baum mit Früchten
LZ24	Vierbeiner säugt sein Junges
LZ25	Vierbeiner mit Krallenfüßen
LZ26	Vierbeiner unter Bäumen
LZ27	Mann in einem Reif
LZ28	Rosette mit Vogel

RECHTER ZWICKEL

RZ1	Schuster (?)
RZ2	Vogelgreif
RZ3	Zwei Mischwesen (Harpynen)
RZ4	Vogelgreif
RZ5	Mischwesen (Drache?)
RZ6	Junger Mann mit Schwert
RZ7	Phantasiwesen
RZ8	Junger Mann mit einem Drachen kämpfend
RZ9	Geflügelter Löwe
RZ10	Laufende Person
RZ11	Schmied
RZ12	Laufende Person mit einem Gefäß
RZ13	Soldat
RZ14	Hund verfolgt Hirsch
RZ15	Vogel
RZ16	Zwei Vögel
RZ17	Vorhang
RZ18	Längliches Flechtwerk
RZ19	Zwei Tiere an einen Baum gelehnt
RZ20	Tierkopf mit geflochtenem Zopf

linke Schmalseite      Frontseite      rechte Schmalseite

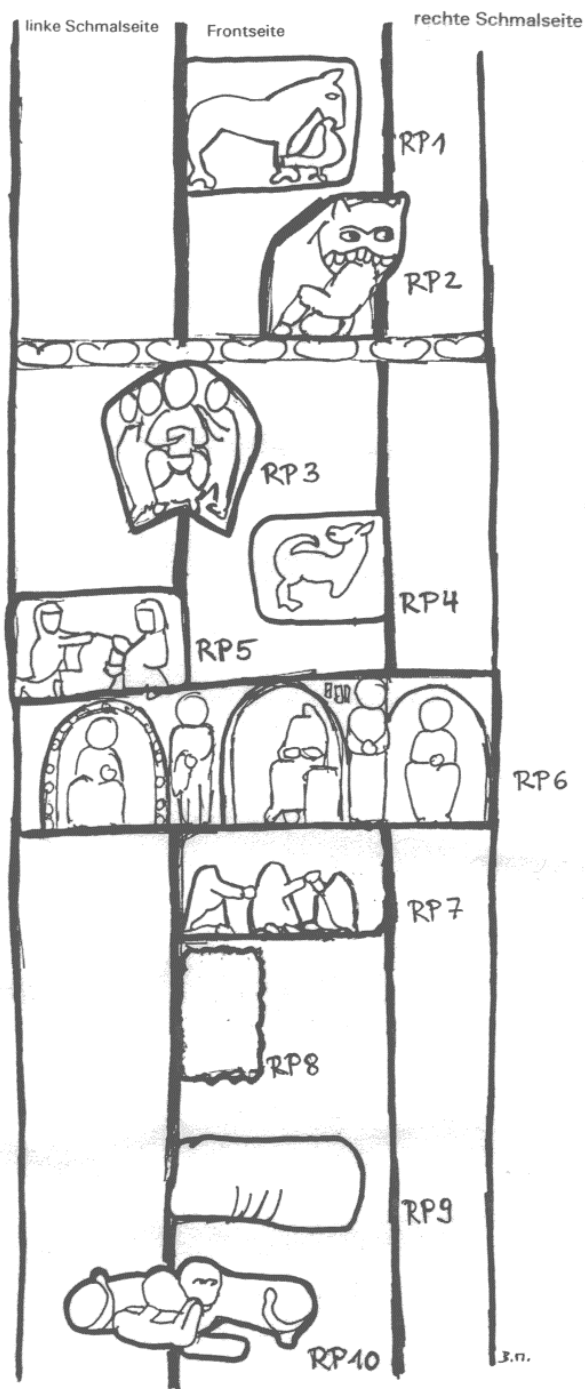


#### LINKER PFEILER

- LP1      Drache mit geknotetem Schwanz
- LP2      Mischwesen mit einem Menschen zwischen den Klauen
- LP3      Heiliger
- LP4      Hinterteil eines Vierbeiners
- LP5      Rumpf eines Tieres und Schlingen (?)
- LP6      Mischwesen
- LP7      Rumpf eines Vierbeiners
- LP8      Liegender Mann
- LP9      Frau mit angehobenem Rock (?)
- LP10      Gesatteltes Pferd (urspr. mit Reiter)
- LP11      Zwei Vögel
- LP12      Zwei sich ineinander verbeißende Vierbeiner (Hunde?)
- LP13      Kentaur
- LP14      Zwei Personen stehen einander gegenüber

(Die Größenverhältnisse und die Entfernungen der einzelnen Skulpturen zueinander entsprechen nicht ganz der Realität.)

#### 3. Sangüesa, Santa María, Südportal, Linker Pfeiler

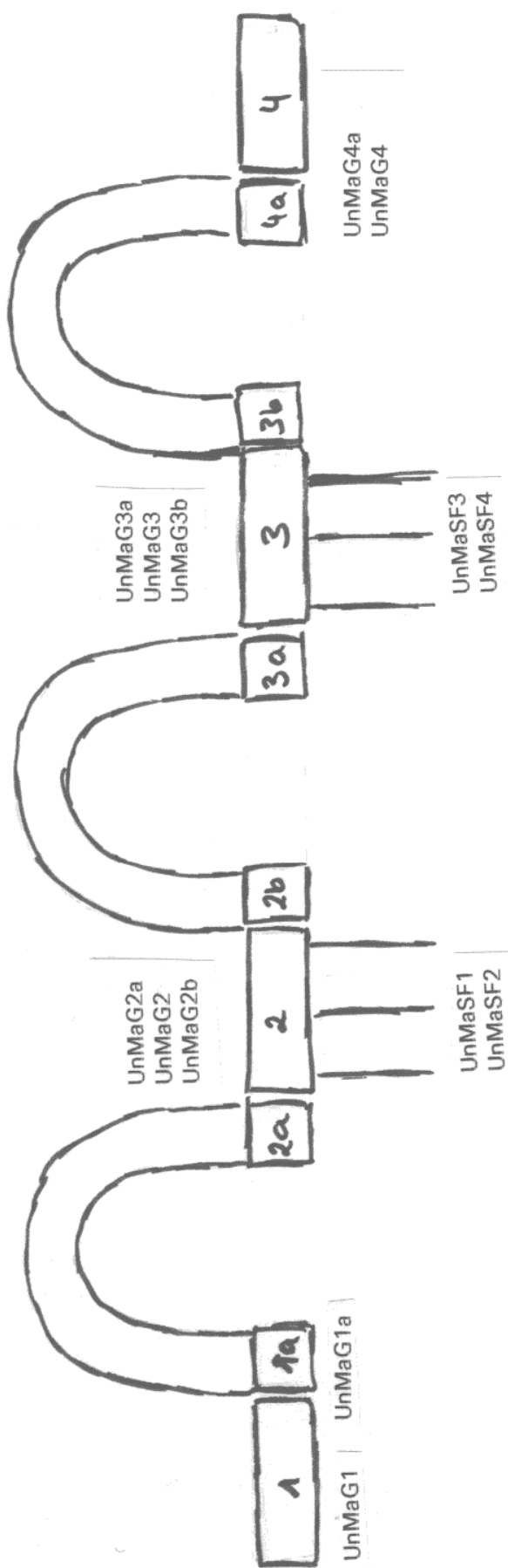


#### RECHTER PFEILER

- RP1 Hund mit einem Vogel im Maul
- RP2 Bestienkopf, einen Menschen verschlingend
- RP3 Christus und drei Jünger (?)
- RP4 Vierbeiner
- RP5 Drei Frauen - Legende von den ungläubigen Hebammen, erste Szene (?)
- RP6 Die fünf Törichten Jungfrauen
- RP7 Drei Frauen - Legende von den ungläubigen Hebammen, zweite Szene (?)
- RP8 Flechtwerk
- RP9 Rumpf eines Vierbeiners
- RP10 Zwei Vierbeiner, die einen Menschen fressen

4. Sangüesa, Santa María, Südportal, Rechter Pfeiler





#### Kapitelle

UnMaG1  
Drei Marien am Grab, Häuserfries mit Vögeln  
Vegetabil

}

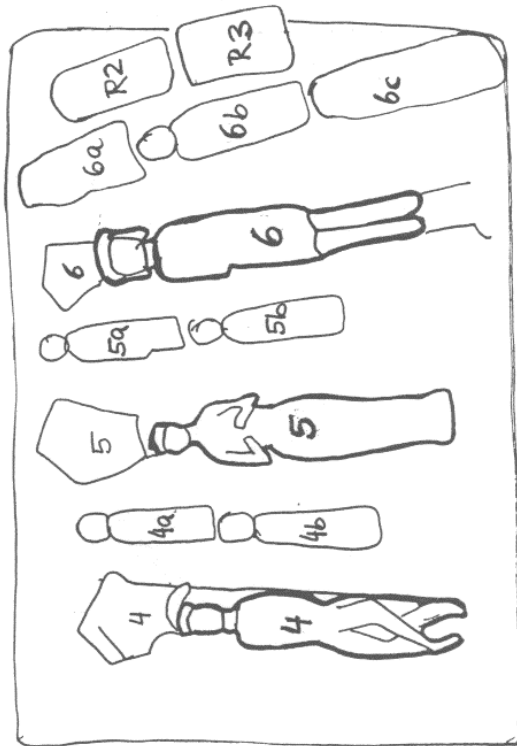
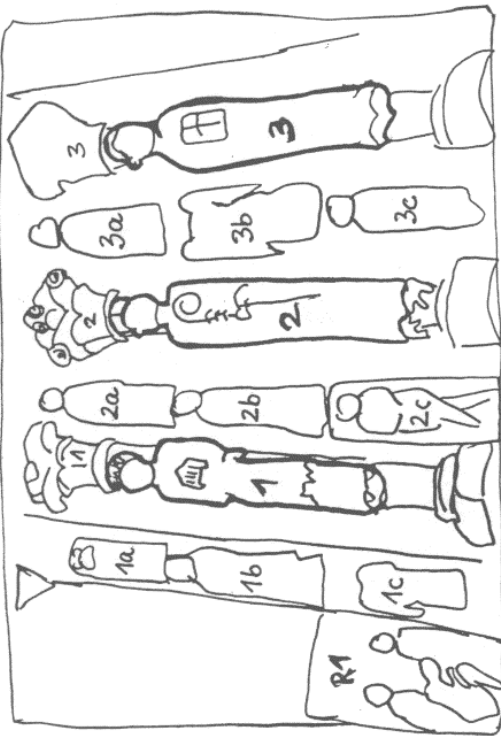
UnMaG2a  
Verkündigung an Maria  
UnMaG2  
Epiphanie  
UnMaG2b  
Zwei Vögel trinken aus einem Kelch

UnMaG3a  
Vegetabil  
UnMaG3  
Zu Schleifen gewundene Blätter, Häuserfries  
UnMaG3b  
Vegetabil, Löwenköpfe

UnMaG4a  
Zwei Musiker (?)  
UnMaG4  
Geburt Christi, Heimsuchung

#### Säulenfiguren

UnMaSF1  
Thomas  
UnMaSF2  
Paulus  
UnMaSF3  
Petrus  
UnMaSF4  
Namentlich nicht bekannter Apostel



# San Esteban, Sos del Rey Católico (Aragón)

## Gewändefiguren:

- SosGF1 Junger Mann mit Rost (Laurentius?, Vincent?)
- SosGF2 Bischof
- SosGF3 Mann mit Evangelienbuch (Johannes?)
- SosGF4 König David
- SosGF5 Königin (Königin Estefanía?)
- SosGF6 Mann mit kurzem Rock (Pelayo?)

## Kapitelle über den Gewändefiguren:

- SosGK1 Rein vegetabil
- SosGK2 Rein vegetabil mit Voluten
- SosGK3 Vegetabil mit Mann und Vogel
- SosGK4 Vegetabil mit hockendem Mann, der einen Gegenstand hält
- SosGK5 Vegetabil mit zwei einander gegenüber stehenden Menschen in langen Gewändern und einer liegenden Person
- SosGK6 Rein vegetabil

## Zwischenfiguren im Gewände:

- SosG1a Frau (?) mit einem Gefäß
- SosG1b Bärtiger Mann mit einem Gefäß (?)
- SosG1c Sirene mit einem Fisch in der Hand
- SosG2a Frau mit einem Gefäß
- SosG2b Frau mit einem Gefäß
- SosG2c Rebekspieler mit überkreuzten Füßen sitzt auf einem Maskenkopf
- SosG3a Engel mit einem runden Gefäß
- SosG3b Michael kämpft mit dem Drachen
- SosG3c Person mit einem kleinen Kind auf dem Rücken
- SosG4a Person mit langem Gewand
- SosG4b Person mit einem Zweig in der Hand
- SosG5a Nackte Frau, an deren Brüsten Schlangen hängen (Luxuria)
- SosG5b (?)
- SosG6a Person mit langem Gewand
- SosG6b Person mit langem Gewand
- SosG6c Person hält einen Gegenstand an den Mund

## Seitenreliefs:

- SosR1 Epiphanie
- SosR2 Drei Marien am Grab
- SosR3 Verkündigung an Maria

## Tympanon:

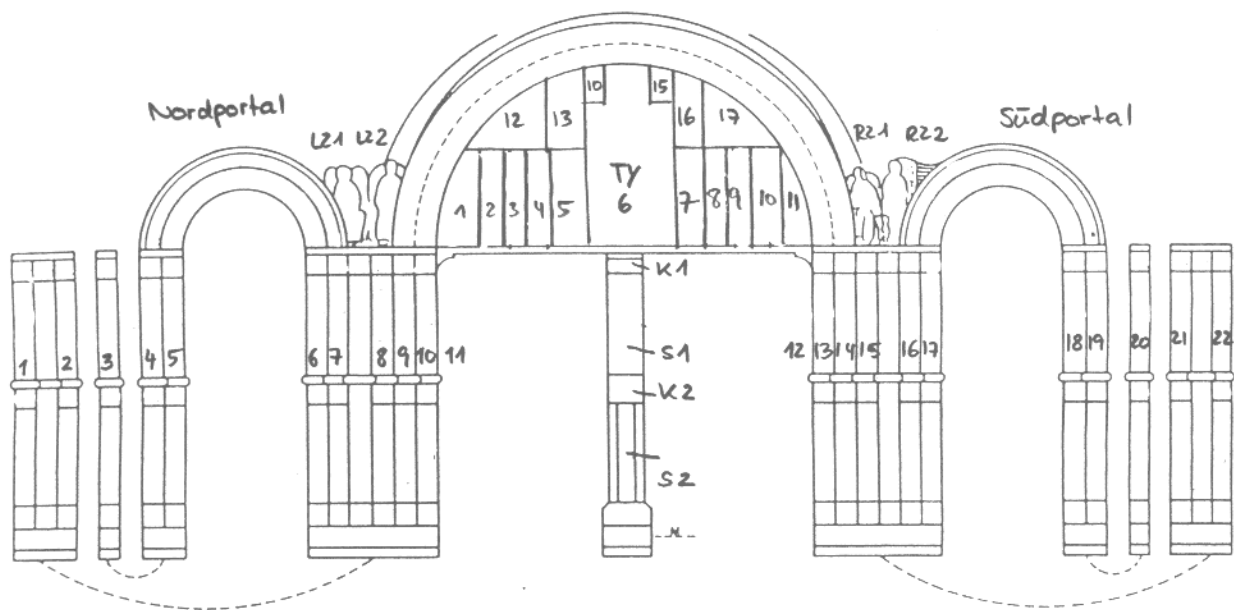
Christus, vier Wesen des Tetramorph, Engel mit Schriftrollen

#### Archivolten:

##### I. Innere Archivolte

- SosAvl1** Drei in lange Gewänder gehüllte Frauen, eine im Vordergrund stehend (Oberkörper und Kopf fehlen), zwei im Hintergrund, von denen eine ein Gefäß hält.
- SosAvl2** Drei Personen in der gleichen Anordnung wie bei SosAvl1. Links über ihnen schwebt ein kleiner Engel.
- SosAvl3** Ein Engel gibt die Seele eines Verstorbenen einem ihm gegenüber stehenden Engel, der in seinen Armen bereits eine Seele hält.
- SosAvl4 Opfer Abrahams (?)** Ein mit einem kurzen Rock bekleideter Mann hält einen länglichen Gegenstand (Schwert?) über einen auf einem Altar sitzenden Jungen. Rechts dahinter steht ein Vierbeiner mit langem Schwanz (der Kopf fehlt).
- SosAvl5 Wunderszene (?)** Zwei Engel und ein auf Krücken gestützt gehender Mann, dem ein zweiter Mann entgegen kommt.
- SosAvl6** Zwei Engel beugen sich herab, um eine Seele hochzuheben, die ihnen die Arme entgegenstreckt (Köpfe der Engel fehlen).
- SosAvl7 Flucht nach Ägypten (?)** Eine Reiterin auf einem Pferd oder Esel hält ein Kind in ihrem Schoß. Dahinter steht ein Mann und streckt die Arme aus, als ob er die Frau halten wolle. Zwei Engel kommen von rechts oben und unten auf die Reitergruppe zu.
- SosAvl8** Ein Mann mit kurzem Rock und einem Schwert am Gürtel, (Kopf fehlt) kniet zwischen einem großen Vogel links und einem Vierbeiner rechts. Der Mann packt den Schnabel des Vogels, der etwas in den Krallen hält.
- SosAvl9** Ein Mann mit kurzem, verzierten Rock in Schrittstellung hält das Maul eines links neben ihm aufrecht stehenden Ziegenbocks.
- SosAvl10 Kampfszenes (?)** Ein Soldat sticht mit einer Lanze in ein kopfüber liegendes Wesen (Mensch oder Tier?), rechts steht ein weiterer Soldat im Kettenhemd vor einem Tier.
- SosAvl11** und **SosAvl12** sind nicht mehr zu erkennen.
- SosAvl13 Martyrium, Sterbeszene (?)** Unter einem stehenden Mann kniet ein Mann, der nach links oben schaut, wo ein Engel eine Seele vor den Körper hält.
- II. Mittlere Archivolte**
- SosAvl11 Luxuria, Vierbeiner, Frau mit Kind (?)** Links wird ein Vierbeiner mit dem Rücken nach vorn gezeigt, in der Mitte folgt eine nackte Frau (Kopf fehlt), deren Brüste von Schlangen gefressen werden, rechts sitzt eine mit einem in reiche Falten geworfenen Gewand bekleidete Frau, die sich von der nackten Frau abwendet. In ihrem Schoß sitzt ein Kind, dem die Frau den Kopf hält, als ob sie verhindern wolle, daß das Kind zu der nackten Frau schaut.
- SosAvl12 Akrobat, Mischwesen** Zwei geflügelte Vierbeiner flankieren einen Mann, der einen Kopfstand macht.
- SosAvl13 Engel, Frau, zwei Vierbeiner** Ein Engel beugt sich zu einer in der Mitte sitzenden Frau herunter (Oberkörper fehlt) und legt seine Rechte auf ihre Schulter. Rechts folgen übereinander geordnet zwei Vierbeiner, die sich zu der Frau umdrehen.
- SosAvl14 Vorbereitung zur Flucht nach Ägypten (?)** Eine Frau (?) setzt ein Kind (?) auf ein gesatteltes

- Reittier bzw. hält es fest. Rechts dahinter steht ein Mann und hält das Hinterteil des Pferdes, über dessen Kopf ein Engel schwebt.
- SosAvl15** Zwei übereinander liegende Engel schauen auf eine Frau, die die Hände vor den Bauch hält. Rechts vor ihr geht ein Mann und blickt zu ihr zurück.
- SosAvl16** Eine halb sitzende Person (nach links gedreht, Oberkörper und Kopf fehlen) wird links von einem Engel gehalten, rechts von einer wie besorgt, fürsorglich ihr zugewandten Person.
- SosAvl17** Ein Engel geht auf einen halb vor ihm knienden Menschen mit Wanderstock zu, rechts davon widerähnliches Tier (Kopf fehlt), das seinen Hals zu dem Menschen zurück wendet.
- SosAvl18** Drei stehende Personen: zwei etwas zurückgesetzt, eine im Vordergrund, die äußeren Personen sind evtl. Engel, die mittlere hält einen Gegenstand.
- SosAvl19** Dreiergruppe, Personen, die mittlere sitzt? (Köpfe fehlen)
- SosAvl110** Dreiergruppe, Mischwesen mit Fischschwanz, links evtl. Engel/Mensch, rechts evtl. Tier
- SosAvl111** Evtl. zwei Vierbeiner in Rückenansicht, Fellstruktur
- SosAvl112** Dreiergruppe, rechts ein Engel, links ein Mann mit einem in einer Kugel endenden Stab
- SosAvl113** Dreiergruppe, Engel links fällt in der Mitte sitzende Person mit Schritztrolche am Ellbogen, rechts steht eine weitere Person
- SosAvl114** Dreiergruppe, Frau - Kind - Mann, zwei Engel strecken dem Mann die Arme entgegen
- SosAvl115** Dreiergruppe, Mann - Mann - Engel?
- SosAvl116** Ursprüngl. wohl Dreiergruppe, Mitte und rechts noch relativ gut zu erkennen. In der Mitte Mann mit Melonenkappe auf Tau-Stab gestützt, links (nur unterer Gewandteil erhalten), rechts Frau
- SosAvl117 Kindermord?**  
Eine Frau hält ein nacktes Baby in den Händen, links greift ein Mann (Soldatentypus) mit halblangem Rock das Baby an beiden Füßen, rechts kniet ein Engel
- SosAvl118** Person legt die Hände auf das Hinterteil des Pferdes und auf die Schulter der Frau, rechts evtl. zwei Engel?
- SosAvl119** Unkenntlich
- SosAvl120 Mann verteidigt Frau mit Kind gegen ein Untier** Links sitzt eine Frau mit ihrem Kind auf dem Schoß, rechts neben ihr steht ein Soldat (Kettenhemd, darunter Rock, Schild), in der Rechten ein Schwert gegen ein löwenähnliches Tier rechts erhoben



#### Santiago de Compostela, Kathedrale, Pórtico de la Gloria

##### Tympanon

SantTY1	Engel mit der Geißelsäule
SantTY2	
SantTY3	Zwei Engel mit dem Kreuz
SantTY4	Engel mit der Dornenkrone
SantTY5	Engel mit dem Stier
SantTY6	Christus
SantTY7	Engel mit Löwen
SantTY8	Engel mit Nägeln
SantTY9	Engel mit Krug
SantTY10	Engel
SantTY11	Engel

**Archivolten:** 24 Älteste mit  
Musikinstrumenten und Fiolen

##### Zwickel

SantLZ1, SantLZ2 Zwei Engel  
SantRZ1, SantRZ2 Zwei Engel  
und mehrere Engel mit Schriftrollen  
und den Seelen der Verstorbenen

##### Trumeaufeiler

SantK1	Versuchungen Christi
SantS1	Jakobus
SantK2	Trinität
SantS2	Wurzel Jesse

##### Gewändefiguren

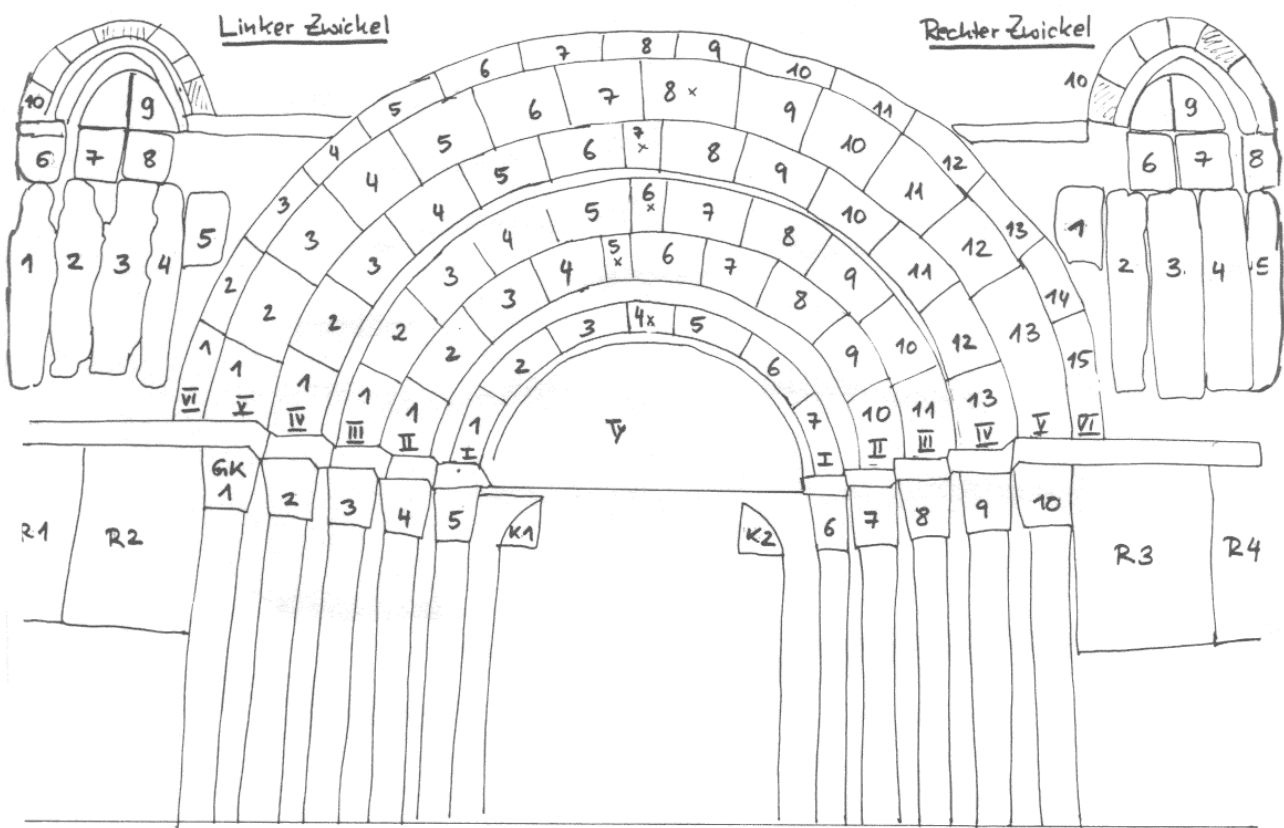
SantGF1	Esther (Königin von Saba?)
SantGF2	Judith
SantGF3	Hiob
SantGF4	Abdias (Thomas?)
SantGF5	Amos (Bartholomäus?)
SantGF6	Joel (Philippus?)
SantGF7	Hosea (Andreas?)
SantGF8	Jeremias
SantGF9	Daniel
SantGF10	Jesaja
SantGF11	Moses
SantGF12	Petrus
SantGF13	Paulus
SantGF14	Jakobus
SantGF15	Johannes, Evangelist
SantGF16	Andreas, Matthäus
SantGF17	Jakobus
SantGF18	Bartholomäus
SantGF19	Thomas
SantGF20	Markus
SantGF21	Lukas
SantGF22	Johannes d. Täufer

**Gewändekapitelle:** Verschiedene  
Vogelmischwesen in Ranken

(nach Ward 1977/78)

#### 8. Santiago de Compostela, Kathedrale, Pórtico de la Gloria





## SAN MIGUEL, ESTELLA

### NORDPORTAL

#### Tympanon

Christus in der Mandorla thronend, die vier Wesen des Tetramorph sowie Maria und Johannes.  
 Inschrift: Nec Deus est, nec homo presens quam cernis imago, deus est et homo quem  
 sacra figurat imago.

#### Konsolfiguren unter dem Tympanon

EsK1 Bestienkopf

EsK2 Bestienkopf

#### Gewändekapitelle

EsGK1 Verkündigung an Maria  
 EsGK2 Heimsuchung, Geburt  
 EsGK3 Verkündigung an die Hirten  
 EsGK4 Anbetung der Könige  
 EsGK5 Darbringung im Tempel

EsGK6 Flucht nach Ägypten  
 EsGK7 Herodes mit seinen Beratern  
 EsGK8 Kindermord von Bethlehem  
 EsGK9 Vier im Unterholz verfangene Männer kämpfen mit  
 Speer und Pfeil und Bogen gegen Vogelwesen  
 EsGK10 Vier in Ranken gefangene Männer kämpfen  
 gegen Vogelwesen

#### Archivolten

##### Archivolte I

Sechs Engel mit Weihrauchfässern

Av14 (Scheitelpunkt): segnende Hand Gottes

##### Archivolte II

Neun Paare von gekrönten Ältesten mit verschiedenen Musikinstrumenten und Gefäßen

Av15 (Scheitelpunkt): Engel, ein Kreuz haltend

##### Archivolte III

Zehn Männer mit ausgerollten Schriftrollen (Älteste, Patriarchen, Propheten?)

Av16 (Scheitelpunkt): sitzender Mann mit Schriftband

## 9. Estella, San Miguel, Nordportal

#### Archivolte IV

Zwölf Episoden aus dem Neuen Testament

EsAvIV1	zwei sitzende, eine kniende Person
EsAvIV2	zwei stehende, eine kniende Person
EsAvIV3	Christus, zwei Personen, Fisch (?)
EsAvIV4	Wundersame Brot- und Fischvermehrung
EsAvIV5	zwei stehende, eine kniende Person unter einer Bogenarchitektur
EsAvIV6	zwei nimbierte Personen
EsAvIV7	nicht erhalten
EsAvIV8	Erweckung des Lazarus (?)
EsAvIV9	kniende Person und drei im Hintergrund
EsAvIV10	Hochzeit zu Kanaa
EsAvIV11	Treffen Jesu und seiner Jünger mit der Samariterin am Brunnen
EsAvIV12	Taufe im Jordan (?)

#### Archivolte V

Heiligenviten, Martyrien

EsAvV1	Enthauptung des hl. Johannes des Täufers
EsAvV2	Der hl. Martin teilt seinen Mantel
EsAvV3	Die tanzende Salome vor Herodes
EsAvV4	Martyrium des hl. Laurentius auf einem Grill
EsAvV5	drei Personen (?)
EsAvV6	Martyrium (=)
EsAvV7	vier Personen und Dämon (?)
EsAvV8	nicht erhalten
EsAvV9	nicht erhalten
EsAvV10	Martyrium der hl. Agata (Brüste abgeschnitten)
EsAvV11	Gefangennahme Petri
EsAvV12	Tod des Petrus am Kreuz
EsAvV13	Steinigung des hl. Stephanus (?)

#### Archivolte VI

Mischwesen, Dämonen und Lasterdarstellungen

EsAvVI1	Drache beißt Mann in den Kopf
EsAvVI2	Mann hockt auf den Schultern eines Dämons
EsAvVI3-	
EsAvVI10	Bestien
EsAvVI11	Männliche Person
EsAvVI12	Männliche Gestalt
EsAvVI13	Dämon mit Glocke und Spiegel (?)
EsAvVI14	Bestie
EsAvVI15	Eine Frau hält die Pfoten eines Mischwesens und bindet es mit einer Schnur (?); Drache und ein Mann mit einem Beutel in der Rechten, die Linke hält den Schwanz des geflügelten Drachens

#### Reliefs

EsR1	Der Erzengel Michael kämpft gegen einen Drachen, begleitet von einem Engel
EsR2	Der Erzengel Michael wägt die Seelen, Abraham hält die Seelen der Erretteten im Schoß, während die Seelen der Verdammten in der Hölle - dargestellt als Drache - schmoren
EsR3	Der Engel sitzt auf dem leeren Grab, vor dem die Wachen schlafen, Inschrift: Surrexit, non est hic
EsR4	Die drei Marien, Inschrift: Maria Magdalene, Maria Jacobi et altera Maria

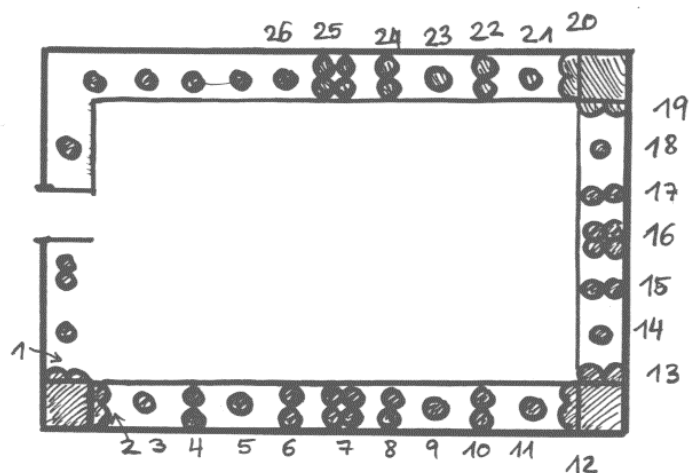
#### Linker Zwickel

EsLZ1	Apostel mit Buch
EsLZ2	Apostel mit Schriftrolle
EsLZ3	Apostel mit Schriftrolle
EsLZ4	Petrus mit Schlüsseln
EsLZ5	Zwei kniende Könige mit einem Gefäß und einem Kästchen (Teil einer Epiphaniadarstellung?)
EsLZ6	Kapitell mit zwei Löwen und einem Löwenkopf zwischen ihnen
EsLZL7	Sitzender Mann mit ausgebreiteter Schriftrolle
EsLZ8	Sitzender Mann mit ausgebreiteter Schriftrolle
EsLZ9	Zwei einander gegenüber stehende Greifen, auf zwei Steinen gearbeitet
EsLZ10	Archivolte mit Tieren und Mischwesen

#### Rechter Zwickel

EsRZ1	Zwei sitzende Könige mit Gefäßen und Musikinstrumenten
EsRZ2	Apostel mit Buch
EsRZ3	Apostel mit Tafel
EsRZ4	Apostel mit Schriftrolle
EsRZ5	Apostel mit Schriftrolle
EsRZ6	Sitzender Mann mit ausgebreiteter Schriftrolle, Inschrift Tadeus
EsRZ7	Sitzender Mann mit Buch, Inschrift Simon (?)
EsRZ8	Kapitell mit zwei Greifen
EsRZ9	Sterngeflecht (zwei einzelne Steine)
EsRZ10	Archivolte mit Tieren

(C. Rückert ist für Hinweise zur Identifizierung einiger Steine sowie für die Grundlage dieses Schaubilds zu danken.)



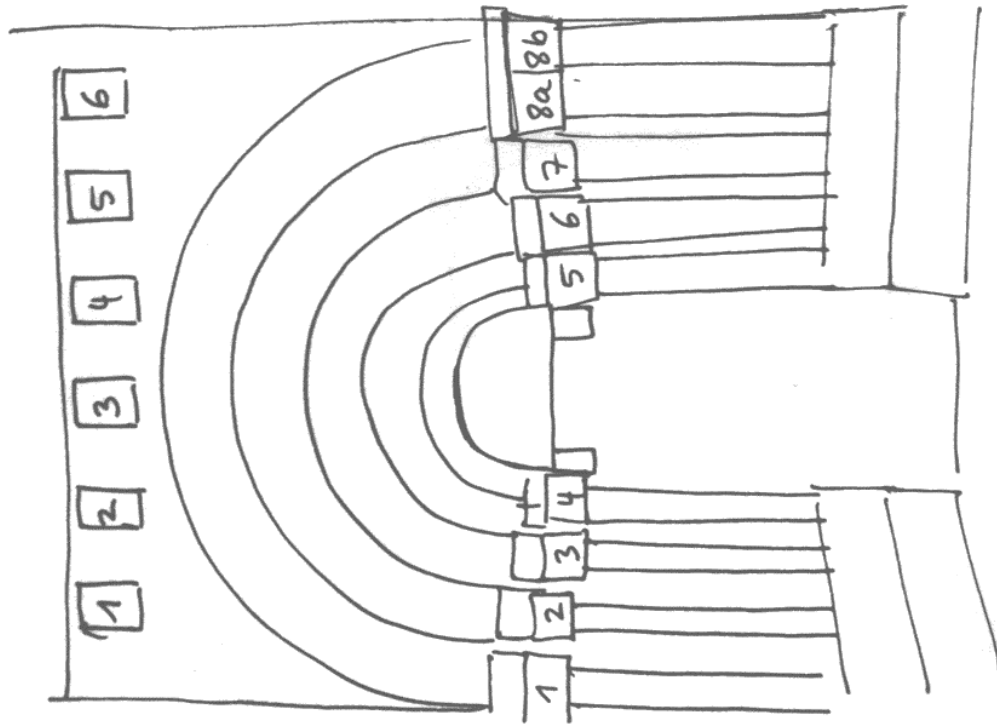
#### San Juan de la Peña, Kapitelle des Kreuzgangs

Pe1	Gott läßt Adam schlafen, Erschaffung Evas (Lapeña Paúl 1986: Erschaffung Adams) <sup>1</sup>	Pe14	Christus heilt die Blutflüssige, drei Männer mit Wanderstäben (Crozet 1968: Jesus vergibt der Ehebrecherin) (Canellas/ San Vicente 1978, Zodiaque, Bd.4, Martha bzw. Maria vor Christus, die um die Heilung des Lazarus bitten)
Pe2	Adam und Eva nach dem Sündenfall, Gott rügt Adam	Pe15	Jesus erweckt Lazarus vor Martha und Maria, Salbung in Bethanien
Pe3	Adam pflügt das Feld, Eva spinnt Kain opfert Gott eine Garbe Weizen, Abel opfert Gott ein Lamm	Pe16	Männer mit Wanderstäben, Christus sitzt mit mehreren Personen an einem gedeckten Tisch
Pe4	Verkündigung Heimsuchung Geburt Verkündigung an die Hirten (?)	Pe17	Einzug in Jerusalem
Pe5	Der Engel warnt den schlafenden Joseph (zweiter Traum des Joseph) Flucht nach Ägypten Das Tor von Nazareth (?), eine Stadtarchitektur mit Zinnen, aus denen vier Männer schauen, Frau in Blattwerk	Pe18	Das letzte Abendmahl Fußwaschung
Pe6	Kain tötet Abel (Brudermord) (Crozet 1968: Kindermord von Bethlehem) (Durán 1977: Enthauptung von Johannes d. Täufer) (Lapeña Paúl 1986: Zeitgenössische Episode aus dem Klosterleben) Die drei Könige vor Herodes Die Berater des Herodes	Pe19	Judas erhält den Verräterlohn (Crozet 1968/ Lapeña Paúl: Gefangennahme Christi, Christus vor seinen Richtern)
Pe7	Mann mit phrygischer Mütze in Ranken Torarchitektur mit Zinnen und einem Mann	Pe20	Mann mit aufgeschlagenem Buch in Ranken, zwei Männer in Ranken (Patton 1994 Peña: die Evangelisten)
Pe8	Zwei gekrönte Männer (Patton 1994 Peña: Anbetung der Könige) Engel über ein Tuch gebeugt (Patton 1994 Peña: Darbringung im Tempel)	Pe21	Maiestas Domini begleitet von zwei Engeln mit Schriftrollen (Crozet 1968: Himmelfahrt)
Pe9	Reiterzug der drei Könige nach Bethlehem	Pe22	Moderner Kapitellblock
Pe10	Moderner Kapitellblock, Kämpfer original	Pe23	Zwei Greife
Pe11	Der Teufel versucht Christus drei Mal in der Wüste	Pe24	Taufe Christi, Taube auf dem Kopf Christi, Tisch (?) mit zwei Personen (vgl. Patton 1994 Baptism) (Patton 1994 Peña: Darbringung im Tempel, Taufe Christi)
Pe12	Die Berufung der Jünger Petrus, Andreas, Johannes und Jakobus am See von Galiläa (Durán 1977: Wandel Jesu auf dem Meer) (Lapeña Paúl 1986: Wunderbarer Fischfang, Brotvermehrung)	Pe25	Ein Mann hält ein gesattelttes Pferd an den Zügeln, ein zweiter Mann steht mit einem Eimer daneben, zwei Personen in Ranken
Pe13	Hochzeit zu Kanaa (Palol/ Hirmer 1991: Christus und das Weib aus Samaria am Jakobsbrunnen)	Pe26	Vier Vögel übereinander in Weinranken
		Pe27	Vierbeiner in Ranken

#### Kapitelle und Fragmente im Museum (Capilla de San Voto):

Pe27	Fragment eines weiblichen Körpers
Pe28	Fragment mit behelmter Figur
Pe29	Fragment der Himmelfahrt Christi
Pe30	Dreieckiges Fragment mit Löwen
Pe31	Paar kleine Säulen
Pe32	Löwe
Pe33	Zwei gegenüberstehende Löwen
Pe34	Vögel in Weinranken
Pe35	Vegetables Kapitell
Pe36	Zwei gegenüberstehende Löwen in Weinranken
Pe37	Greif wird von Schlangen angegriffen

<sup>1</sup> Die in Klammern angegebenen abweichenden Interpretationen verschiedener Autoren werden diskutiert bei Patton 1994 Peña, Kap.3.



## SANTIAGOKIRCHE, AGÜERO

Südportal		Kapitelle
Konsollfiguren		
AgKo1	Harpyie	AgGK1
AgKo2	Drache	AgGK2
AgKo3	Zwei Tänzerinnen (?)	AgGK3
AgKo4	Akrobat (?)	AgGK4
AgKo5	Löwe	AgGK5
AgKo6	Geflügeltes Mischwesen	AgGK6
		AgGK7
		AgGK8a
		AgGK8b

Tympanon: Epiphanie

Konsolen unter dem Tympanon

Links: Ein Bestienkopf verschlingt einen Mann mit einem Speer

Rechts: Ein Bestienkopf verschlingt eine nackte Frau

Fries außen an den Apsiden

Tuch - ? - zwei Personen mit erhobenem Zeigefinger einander gegenüberstehend - eine Frau steht einem Engel gegenüber - ein Engel geht auf einen liegenden Mann zu - Greif - Kentaur - geflügeltes Wesen - zwei Drachen - zwei Vögel - ein Wesen kommt aus einer Wolke hervor - ein kniender Mann - zwei Tiere fressen ein am Boden liegendes Tier - zwei geflügelte Vierbeiner - zwei Mischwesen - zwei Vögel - Vogel

Kapitelle außen an der Westwand

AgK1 Zwei Vögel mit langen Beinen legen die Hälse übereinander und beißen sich in das eigene Bein

AgK2 Zwei Löwen

Kapitelle im Innern

Portalinnenseite		Westwand
AgIn1a	Zwei gegeneinander kämpfende Ritter zu Pferd	AgIn3a
AgIn1b	Zwei Ritter zu Pferd	AgIn3b
AgIn2a	Harpyienpaar	AgIn3c
AgIn2b	Harpyienpaar	AgIn4

Fries im Innern (Südapsis)

Verkündigung (?) - Geburt (?) - Reiterzug der drei Könige - Epiphanie - Schlaf der Könige - Darbringung im Tempel - Herodes und die Schriftgelehrten - Traum des Joseph - Flucht nach Ägypten

## Biota, San Miguel

### Westportal

In die begrenzenden Pfeiler beider Portale wurden auf jeder Seite je ein stark mutiliertes Relief eines Vierbeiners eingelassen. Der Aufbau des Westportals entspricht weitgehend dem des Südportals.

Tympanon: Epiphanie

Kapitelle (von links nach rechts)

- BiGK1 Mann bearbeitet mit einer Hacke den Boden (oder schlägt mit einer Axt Holz?)
- BiGK2 Zwei Vögel
- BiGK3 Zwei Löwen beißen einen Ziegenbock
- BiGK4 Christus in der Mandorla thronend, und die vier Wesen des Tetramorph
- BiGK5 Zwei Reiter mit Schwert und Schild
- BiGK6 Zwei Löwenwesen
- BiGK7 Ein Mann mit einem Bogen steht einem Drachen gegenüber
- BiGK8 Zwei Ritter stehen einander gegenüber

Konsolen unter dem Tympanon

Links: Eine nackte Frau wird von einem Bestienkopf verschlungen

Rechts: Eine nackte Frau sticht mit einem Dolch in den Bestienkopf, der droht, sie zu verschlingen

### Südportal

Konsolfiguren

- BiKo1 Eingeroilt liegender Drache
- BiKo2 Drache beißt sich in den eigenen Schwanz
- BiKo3 Tierkopf
- BiKo4 Widderkopf (?)
- BiKo5 Musiker (?)
- BiKo6 Akrobat
- BiKo7 Tierkopf
- BiKo8 Tierkopf

Tympanon: Seelenwägung

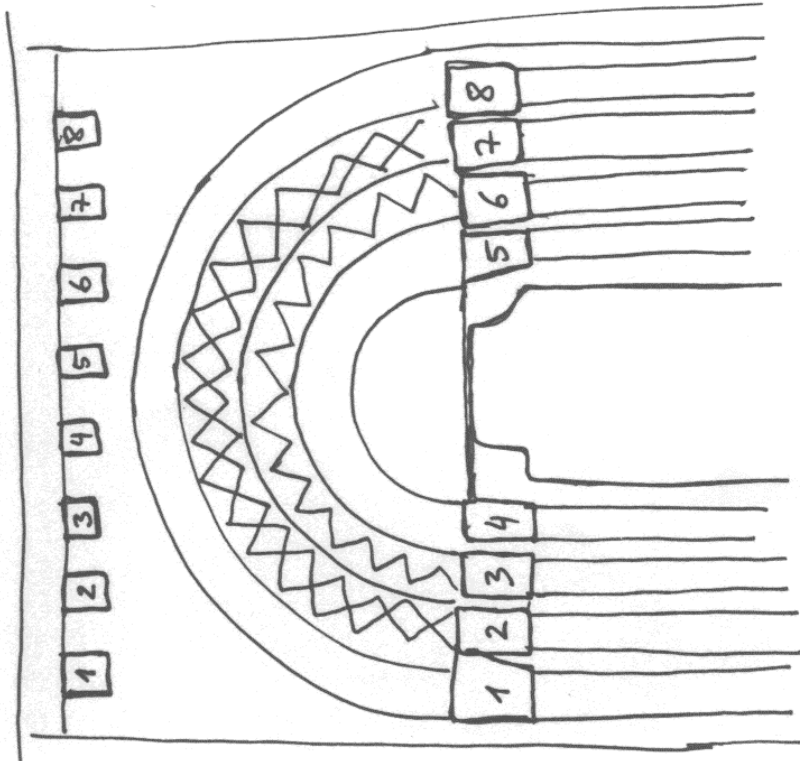
Kapitelle

- BiGK1 Zwei Vögel
- BiGK2 Zwei Drachenwesen mit einer zwischen ihnen stehenden Frau
- BiGK3 Zwei sich ineinander verbeißende Drachenwesen
- BiGK4 Harfist und zwei Männer (Sänger, Zuhörer?)
- BiGK5 Zwei Greife
- BiGK6 Flötenspieler, extatische Tänzerin
- BiGK7 Zwei Harpyien
- BiGK8 Zwei auf Drachen reitende nackte Männer mit Keulen

Konsolen unter dem Tympanon

Links: Büste eines Mannes mit Stirlinglatze, der seinen Bart und einen Stab hält.

Rechts: Ein Monsterkopf verschlingt einen Mann, der sich mit einem Schwert verteidigt, in der Linken hält er eine Lanze.



12. und 13. Biota, San Miguel, Süd- und Westportal

# UNCASTILLO, SANTA MARIA

## SÜDPORTAL

### Pfeilerreliefs

UnP1 Vierbeiner  
UnP2 Vierbeiner

### Konsolfiguren

UnK1 Vierbeiner  
UnK2 Affenmensch  
UnK3 Sitzender Mann mit aufgestütztem Kopf

### Flachreliefs

UnF1 Heiliger  
UnF2 Thronender Christus

### Archivolten

#### Äußere Archivolte (UnAvI)

UnAvI1 Mann mit rundem Gefäß  
UnAvI2 Drei Männer  
UnAvI3 Vierbeiner  
UnAvI4 Mann reißt Bestienmaul auseinander  
UnAvI5 Schafschärer  
UnAvI6 Bestienkopf verschlingt einen Mann  
UnAvI7 Handwerker (?)  
UnAvI8 Flötist  
UnAvI9 Zwei Tänzerinnen  
UnAvI10 Fidiulspieler  
UnAvI11 Akrobat  
UnAvI12 Harfenspieler  
UnAvI13 Akroatenpaar  
UnAvI14 Schalmeispieler  
UnAvI15 Zwei Frauen mit einem Teller  
UnAvI16 Mann mit einem Gefäß oder Trommel  
UnAvI17 Akroatenpaar (?)  
UnAvI18 Zwei Vögel mit umeinander gelegten Hälsen  
UnAvI19 Mann mit Phantasiewesen  
UnAvI20 Vierbeiner  
UnAvI21 Vierbeiner

#### Innere Archivolte Außenseite (UnAvII)

UnAvII1 Mann mit Gefäß (?)  
UnAvII2 Vierbeiner  
UnAvII3 Mann reißt das Maul eines Tieres auseinander  
UnAvII4 Vierbeiner mit Menschenkopf  
UnAvII5 Mischwesen mit Opfer zwischen den Krallen  
UnAvII6 Vierbeiner  
UnAvII7 Muttertier mit säugendem Jungen  
UnAvII8 Vierbeiner  
UnAvII9 Vierbeiner, der ein Schaf frisst  
UnAvII10 Mann mit Keule  
UnAvII11 Kröte  
UnAvII12 Avaritia  
UnAvII13 Mann mit Knüttel  
UnAvII14 Vierbeiner  
UnAvII15 Mann bläst Horn  
UnAvII16 Vierbeiner  
UnAvII17 Vierbeiner

#### Innere Archivolte Innenseite (UnAvIV)

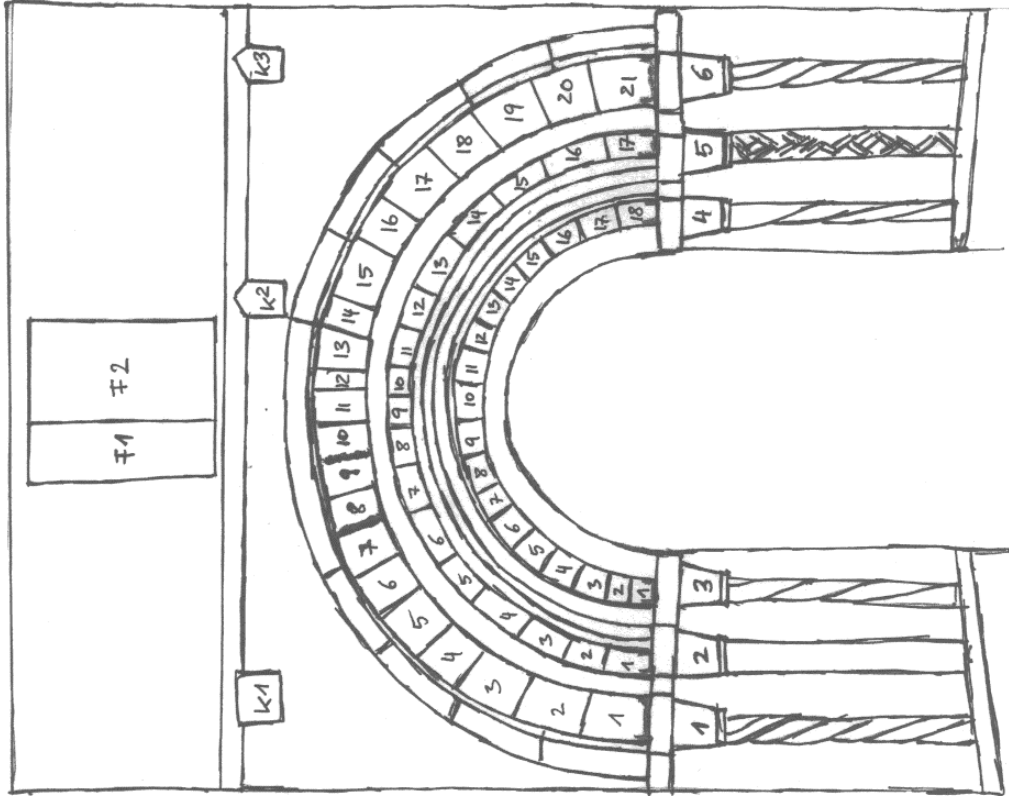
UnAvIV1 Frau mit Gefäß  
UnAvIV2 Vogel steht auf Schlange  
UnAvIV3 Mann bearbeitet Gegenstand  
UnAvIV4 Vogel  
UnAvIV5 Nackter Mann mit gefesselten Beinen  
UnAvIV6 Vierbeiner  
UnAvIV7 Mann mit Speer  
UnAvIV8 Adlerkampf  
UnAvIV9 Sirene  
UnAvIV10 Vogelwesen  
UnAvIV11 Akrobat  
UnAvIV12 Vierbeiner  
UnAvIV13 Ringende Männer  
UnAvIV14 Mann mit Keule und Beutel  
UnAvIV15 Zwei Vierbeiner  
UnAvIV16 Löwenwesen  
UnAvIV17 Sirene

#### Mittlere Archivolte (UnAvII)

UnAvII1 Mann mit Gefäßen  
UnAvII2 Mann mit Gefäßen  
UnAvII3 Mann und Frau ziehen sich an den Haaren  
UnAvII4 "Zahnarzt" und Patient  
UnAvII5 Mann mit Schaf auf den Schultern  
UnAvII6 Mann mit Kinnbart  
UnAvII7 Mann reißt sich selbst den Mund auseinander  
UnAvII8 Mann greift seinen Bart  
UnAvII9 Phantasiewesen mit Phallus  
UnAvII10 Kleine Rolle  
UnAvII11 Mann mit Flossen Händen  
UnAvII12 Mann hält die Hände an den Kopf  
UnAvII13 Theaterszene (?)  
UnAvII14 Mann mit Zange  
UnAvII15 Bartzieher  
UnAvII16 Vierbeiner  
UnAvII17 Mann mit Vollbart

#### Gewändekapitelle

UnGK1 Sterbeszene/ Totenmesse  
UnGK2 Zwei Löwenreiter  
UnGK3 Kampfszene zwischen einem Reiter und zwei Männern  
UnGK4 Vertreibung aus dem Paradies  
UnGK5 Flucht nach Ägypten  
UnGK6 Höllenszenario



14. Uncastillo, Santa Maria (Südportal)

# FENSTERKAPITELLE

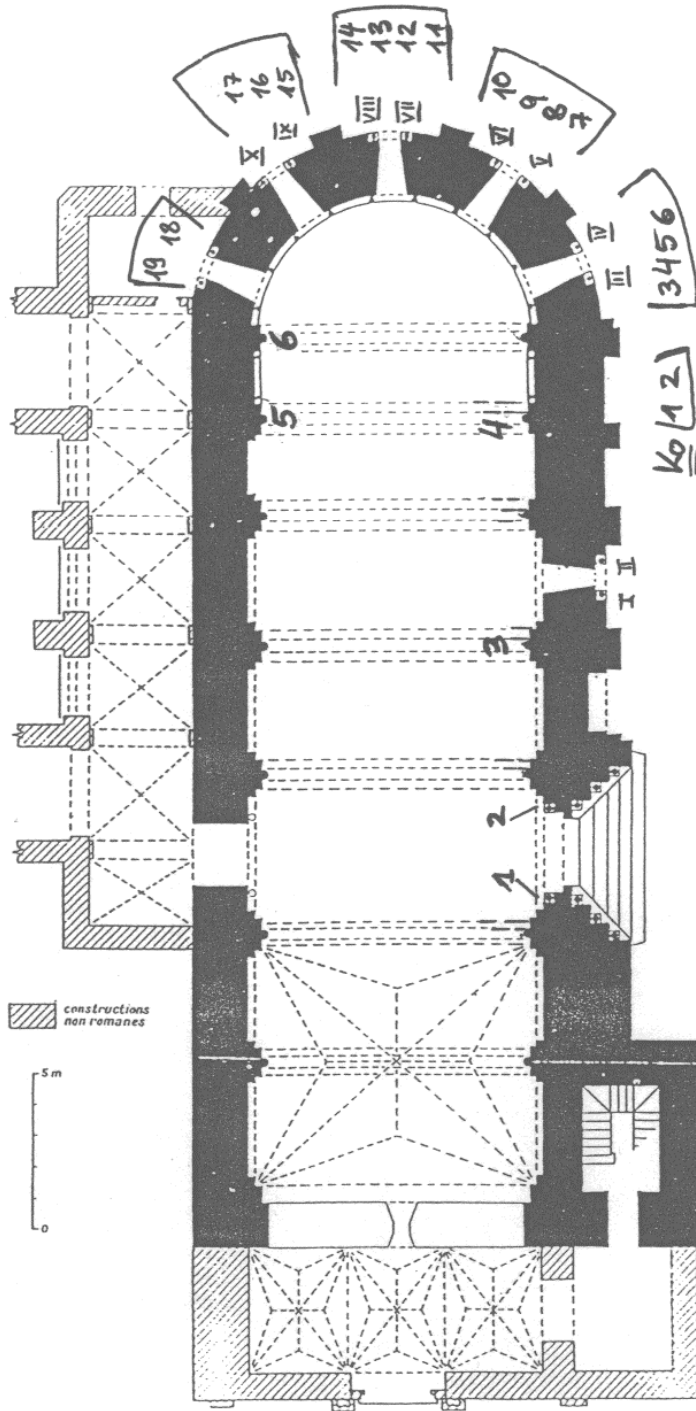
- UnFel Zwei kämpfende Männer
- UnFel Affenwesen und Mann
- UnFelIII Modern, vegetabil
- UnFelIV Modern, vegetabil
- UnFelV Modern, vegetabil
- UnFelVI Modern, Kopie von UnIn19
- UnFelVII Geflecht
- UnFelVIII Pinienfrucht
- UnFelIX Vegetabil
- UnFelX Vegetabil

# KONSOLFIGUREN AN DER APSIS

- UnKo1 Akrobat
- UnKo2 Schnecke
- UnKo3 Akrobat
- UnKo4 Zwei Akrobaten (?)
- UnKo5 Mann reißt seinen Mund auseinander
- UnKo6 Grotesker Kopf
- UnKo7 Tierkopf
- UnKo8 Liebespaar (Mönch und Frau)
- UnKo9 Sich umarmendes Paar
- UnKo10 Liebespaar (Mann auf Schemel)
- UnKo11 Ringkampf oder Umarmung (?)
- UnKo12 Gigaspieler
- UnKo13 Zwei Tänzerinnen
- UnKo14 Harfinist
- UnKo15 Kugel-Blatt
- UnKo16 Tierkopf
- UnKo17 Tierkopf
- UnKo18 Fehlt
- UnKo19 Katzenwesen

# KAPITELLE IM INNERN

- UnIn1 Mann in Weinblättern
- UnIn2 Dämonenkampf
- UnIn3 Gigaspieler, Tänzerin, Akrobat
- UnIn4 Löwenreiter und Reiter
- UnIn5 Kampfszene
- UnIn6 Tod und Strafe des schlechten Reichen



15. Ucastillo, Santa María (Grundriß)

# Archivolten

## Äußere Archivolte

UnMi1	Mann mit großer Zange
UnMi2	Auf dem Wulst liegende Person
UnMi3	Vogel?
UnMi4	Rankengeflecht
UnMi5	Rankengeflecht
UnMi6	Akrobat
UnMi7	Rankengeflecht
UnMi8	Akrobat
UnMi9	Schlangenförmiges Wesen, das seine Zähne zeigt
UnMi10	Schlangenförmiges Wesen, das seine Zähne zeigt
UnMi11	Rankengeflecht
UnMi12	Rankengeflecht
UnMi13	Rankengeflecht
UnMi14	Rankengeflecht
UnMi15	Rankengeflecht
UnMi16	Rankengeflecht
UnMi17	Musiker mit Handharfe
UnMi18	Vogel (Adler?)
UnMi19	Akrobat
UnMi20	Löwe auf dem Wulst
UnMi21	Person auf dem Wulst
UnMi22	Stehende Frau, die sich auf den Wulst stützt

## Innere Archivolte

UnMi43	Löwe frisst die Beine eines Mannes
UnMi44	Krieger mit Lanze
UnMi45	Krieger mit Keule
UnMi46	Krieger mit Dolch
UnMi47	Krieger mit Schwert und Schild mit einem Kreuz
UnMi48	Musiker bläst Horn
UnMi49	Tier mit Hörnern (Stier?)
UnMi50	Musiker mit Giga
UnMi51	Löwe stößt Flammen aus?
UnMi52	Zwei Vögel
UnMi53	Löwe auf dem Wulst
UnMi54	Mann mit Pfeil oder Stab

## Mittlere Archivolte

UnMi23	Mann mit Pfeil und Bogen und überkreuzten Beinen
UnMi24	Mann mit Vogel (Falke?)
UnMi25	Nachdenklicher Mann auf den Wulst gestützt
UnMi26	Mann mit einem Beutel
UnMi27	Frau, die auf ihre Zähne zeigt und ein Geldstück hält
UnMi28	Mann mit einer großen Zange ("Zahnarzt")
UnMi29	Mann trinkt aus einem Gefäß
UnMi30	Frau mit erhobenen Armen zeigt ihre Zähne
UnMi31	Frau auf einer Art Tamburin
UnMi32	Musiker bläst in ein Horn
UnMi33	Mann auf Wulst gestützt
UnMi34	Musiker mit Handharfe
UnMi35	Frau mit Keule oder Rassel?
UnMi36	Frau mit einer Art Tamburin
UnMi37	Mann mit Harfe
UnMi38	Musiker bläst zwei Hörner auf einmal
UnMi39	Mann mit einer Hand am Mund (rufend?)
UnMi40	Mann mit einem Tier?
UnMi41	Musiker mit Horn
UnMi42	Mann stützt sich auf Wulst

Die innere Seite der inneren Archivolte ist ebenfalls z. T. skulptural ausgestaltet (Vögel, verschiedene Vierbeiner), kann jedoch nur vor Ort in Boston genauer untersucht werden.

(Legende nach Photos des Archivo MAS und nach den Ausführungen von Zapater/ Gil 1996/97).



# SAN MARTIN, ARTAIZ

## Südportal

### Konsolfiguren

ArKo1 Harfenspieler  
ArKo2 Tänzerin  
ArKo3 Flütenspieler  
ArKo4 Rebekspieler  
ArKo5 Gebärende Frau  
ArKo6 Phallusmann  
ArKo7 Drachenkämpfer

### Metopen

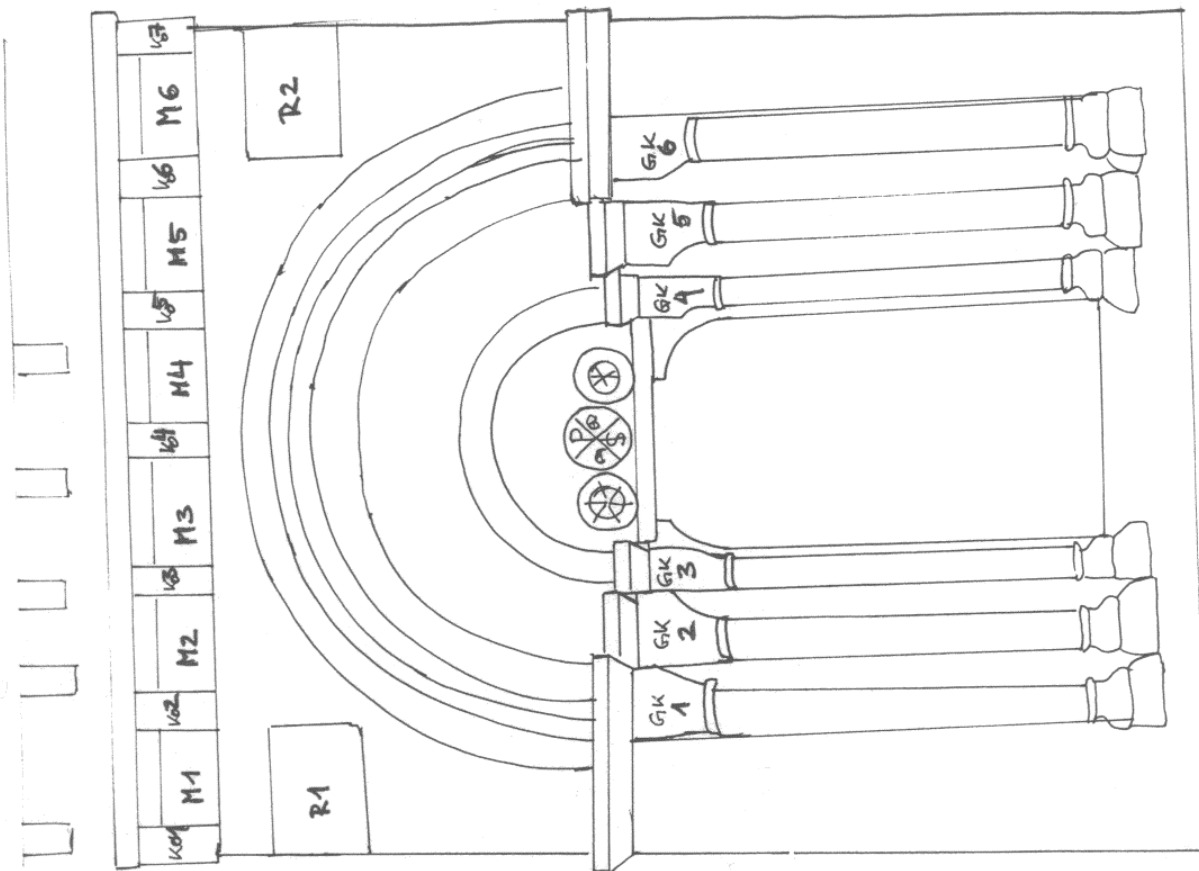
ArM1 Seelenwägung  
ArM2 Messe  
ArM3 Abstieg Christi in die Hölle  
ArM4 Abraham opfert seinen Sohn Isaak  
ArM5 Gastmahl des Reichen und der arme Lazarus  
ArM6 Kampf zweier berittener Soldaten

### Reliefs

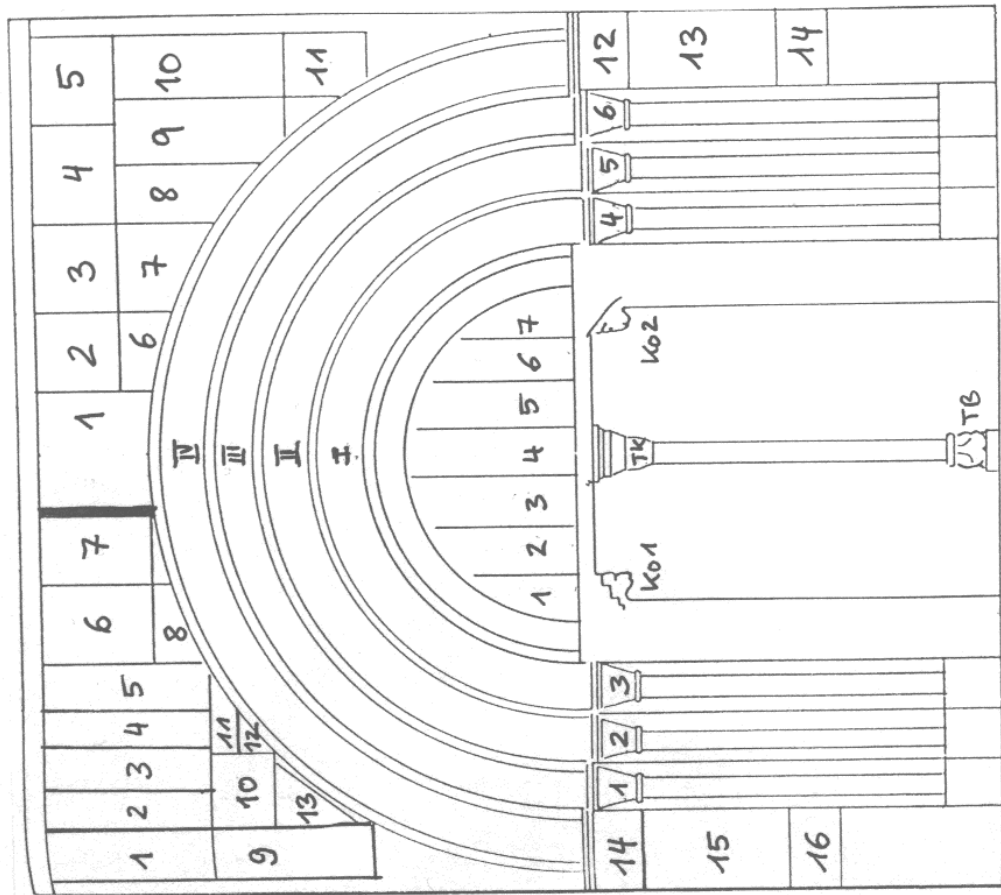
ArR1 Vierbeiner verschlingt Menschen und hält Menschen zwischen beiden Klauen  
ArR2 Vierbeiner hält Menschen zwischen den Klauen

### Kapitelle

ArGK1 Zwei Vierbeiner, zwei hockende Menschen, Maskenkopf, Vogelkopf  
ArGK2 Zwei Menschenköpfe in Rankenwerk, Mann mit Dreifach-Gesicht  
ArGK3 Vegetabil  
ArGK4 Zwei ringende Männer, zwei Vögel, Tiermaske, Vierbeiner, hockender Mensch  
ArGK5 Zwei Vogelharpyien  
ArGK6 Mann, Vierbeiner in Blattwerk



SAN SALVADOR, LEYRE (Navarra)

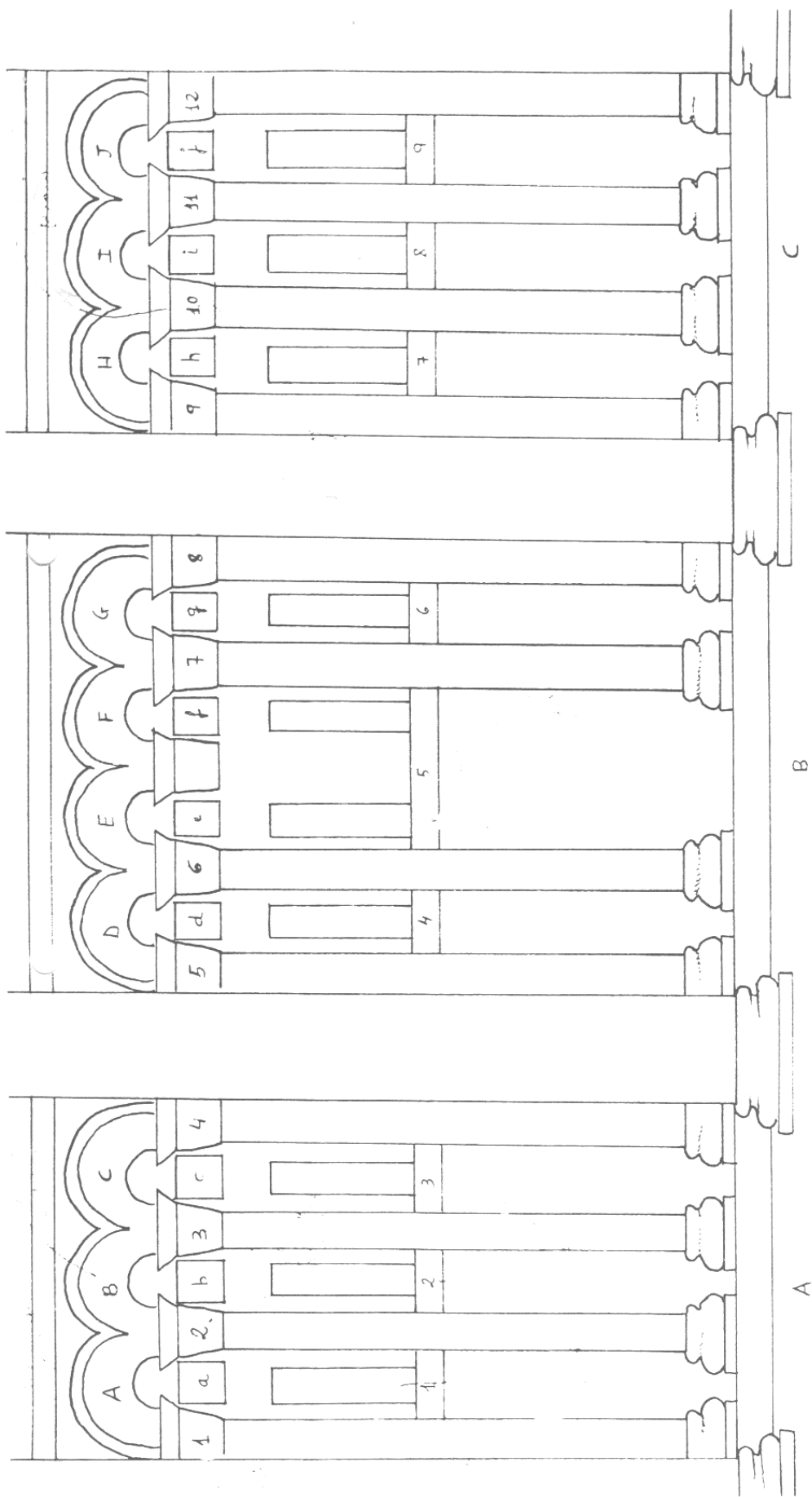


<b>Linker Zwickel</b>		
LeZ1	Hl. Michael auf einem Drachen stehend	
LeZ2	Heiliger mit Buch (Apostel?)	
LeZ3	Christus (Tyrrell 1958: Verklärung)	
LeZ4	Petrus	
LeZ5	Heiliger mit Buch (Apostel?)	
LeZ6	Zwei nimbirierte Frauen (Klosterlegende)	
LeZ7	Drei Personen?	
LeZ8	Posauneblasender Engel	
LeZ9	Heiliger mit Stab (hl. Marciano, Klostergründer?)	
LeZ10	Geflecht	
LeZ11	Gedrehtes Band	
LeZ12	Muschelartiges Blatt	
LeZ13	Maskenkopf	
LeZ14	Vierbeiner	
LeZ15	Heiliger mit Buch	
LeZ16	Vierbeiner mit einem Menschen zwischen den Klauen	
<b>Rechter Zwickel</b>		
LeRZ1	Luxuria, thronender Teufel, Avaritia (nach Cuadado Lorenzo 1993)	
LeRZ2	Geflügelte Person	
LeRZ3	Maskenkopf, aus dem sechs lange Flammen hervorkommen	
LeRZ4	Dämon tanzt mit einem Mann (Totentanz?)	
LeRZ5	Mann mit riesigem Fisch (Tyrrell 1958: Jonas mit dem Wal)	
LeRZ6	Engel	
LeRZ7	Posauneblasender Engel	
LeRZ8	Heiliger mit Buch	
LeRZ9	Verkündigung	
LeRZ10	Heimsuchung	
LeRZ11	Ranken mit Weintrauben, zw. denen ein Mann steht	
LeRZ12	Vierbeiner	
LeRZ13	Heiliger	
LeRZ14	(?)	
<b>Archivolten</b>		
<b>I. Archivolte</b> V.a. vegetabil gestaltet.		
<b>II. Archivolte</b> und <b>III. Archivolte</b>		
Verschiedene groteske Köpfe und Tiere.		
<b>IV. Archivolte</b>		
Avaritia - Kopf mit Hörnern - Kopf mit Flammenhaar - Akrobat (?) - Tiermaske mit gefletschten Zähnen - Mann mit großer Tonne - hockende Frau zieht sich an den Haaren - geflügelter Vierbeiner beißt sich in den Vorderlauf - Vierbeiner - Vierbeiner - Vogel - Vierbeiner mit langem Ohr oder Horn - Mann mit Gefäß - Löwengreif (?) - Hockende Frau zieht sich an den Haaren - Hockende mit Hörnern - Dornenauszieher (?) - Musiker		
<b>Tympanon</b>		
LeTY1	Schreiber (Evangelist?)	
LeTY2	Petrus, auf zwei Tieren stehend	
LeTY3	Maria, auf einem Tier stehend	
LeTY4	Christus steht auf zwei Tieren	
LeTY5	Johannes (?), auf einem Tier stehend	
LeTY6	Apostel, steht auf einem kleinen Tier	
LeTY7	fehlt	

<b>Gewändekapitelle</b>		
LeGK1	Zwei Löwen, Löwenköpfe an den Ecken	
LeGK2	Hockende Frau (?)	
LeGK3	Zwei Vögel mit umeinander geschlungenen Hälsen picken sich in ihre eigenen Beine	
LeGK4	Ranken mit zwei Masken	
LeGK5	Zwei Vögel picken sich in ihre eigenen Beine	
LeGK6	Vegetabil	
<b>Trumeaukapitell</b>		
LeTK	Vier sitzende Männer	
<b>Trumeaubasis</b>		
LeTB	Vegetabil mit Masken	
<b>Konsolfiguren unter dem Tympanon</b>		
LeKo1	Tierkopf	
LeKo2	Tierkopf	

(nach Tyrrell 1958, Abb.59)

18. Leyre, San Salvador (Westportal)



19. Zaragoza, La Seo, Skulpturenprogramm im Apsideninneren (nach García Lloret 1995/96)

## Zaragoza, La Seo, Apsideninneres

? = nicht erhalten oder unter den momentanen Bedingungen nicht zu erkennen

### Bögen:

- A) Zwei Männer kämpfen miteinander,  
ein Mann kämpft gegen einen Vogel (Drachen?)
- B) Harfinist, Baum, Tänzerin
- C) Mann, Raubvogel, Hase

- 
- D) ?
- E) ?
- F) ?
- G) ?

- 
- H) ?
- I) ?
- J) ?

### Kapitelle:

- 1) Darbringung im Tempel
- 2) Emmausjünger
- 3) Reiter (?) in Ranken
- 4) Ranken, Bäume, Vögel

- 
- 5) ?
- 6) ?
- 7) ?
- 8) Rechte Seite: drei stehende  
Personen, die mittlere hält einen  
Korb, linke Seite fehlt

- 
- 9) Rankengestrüpp, Mann
- 10) Judaskuß, Gefangennahme, Petrus  
schlägt Malchus das Ohr ab
- 11) Belohnung des Judas,  
Veronika mit Schweißstuch?, Kreuztragung
- 12) ?

### Obere Metopen:

- a) Erschaffung Adams
- b) Gott redet mit Adam
- c) Gott erschafft Eva?

- 
- d) ?
- e) ?
- f) ?
- g) ?

- 
- h) Gott führt Adam und Eva zusammen?
- i) Sündenfall
- j) ?

### Apostel:

- 1) schlecht erhalten
- 2) sehr gut erhalten (Schriftrolle)
- 3) sehr gut erhalten (Schriftrolle)

- 
- 4) - 6)

- evtl. Maiestas Domini mit Tetramorph  
und/ oder Engeln statt Apostel? - nicht erhalten

- 
- 7) - 9) fehlen

### Untere Metopen:

- 1) Gastmahl des Reichen und  
der arme Lazarus
- 2) Musiker auf Kissen
- 3) Jagdszene

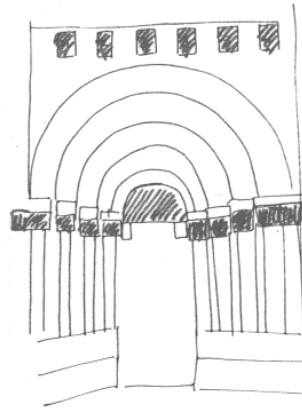
- 
- 4) ?
- 5) Steinigung des Stephanus
- 6) ?

- 
- 7) ?
- 8) gekrümmter Vierbeiner?
- 9) ?

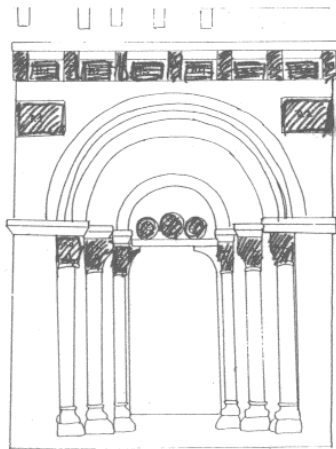
#### **IV. SCHAUBILDER ZUR FASSADENENTWICKLUNG**



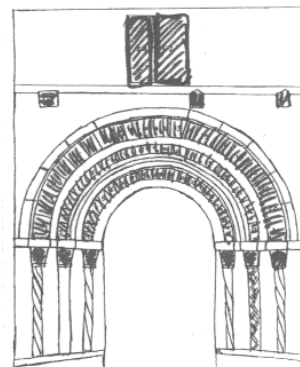
**1. Jaca, Kathedrale**  
(Tympanon, Kapitele)



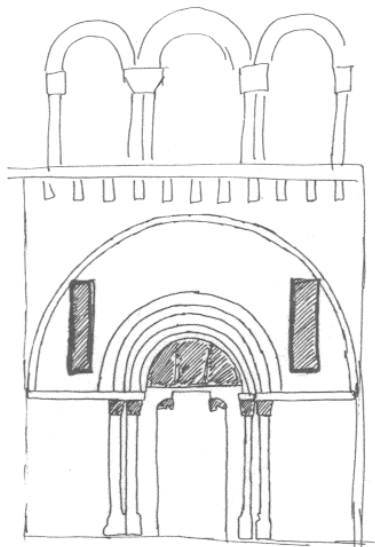
**2. Agüero, Santiagokirche**  
(Tympanon, Kapitele, Konsolfiguren)



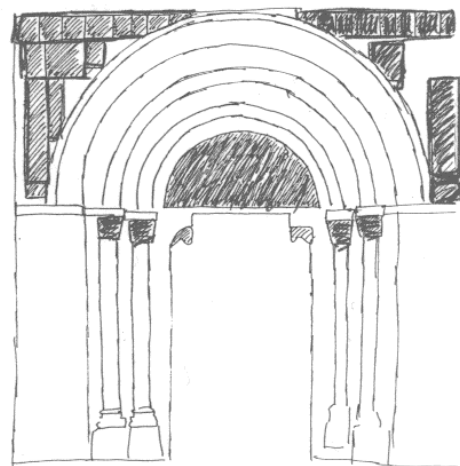
**3. Artaiz, San Martín**  
(Tympanon, Kapitele, Konsolfiguren, Metopen)



**4. Uncastillo, Santa María**  
(kein Tympanon, Kapitele, radiale Archivoltenfiguren, Reliefs)

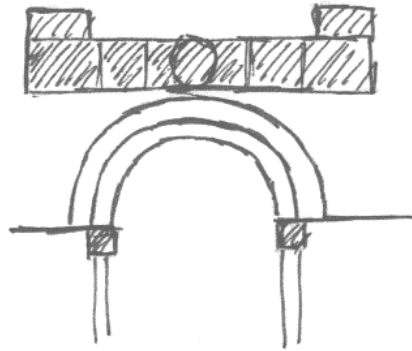


**5. León, San Isidoro, Puerta del Perdón**  
(Tympanon, Kapitele, Seitenreliefs)

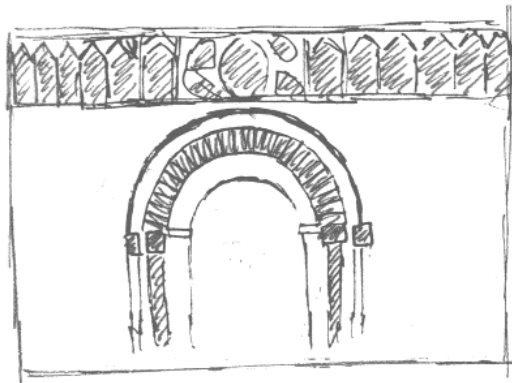


**6. León, San Isidoro, Puerta del Cordero**  
(Tympanon, Kapitele, Zwickelreliefs)

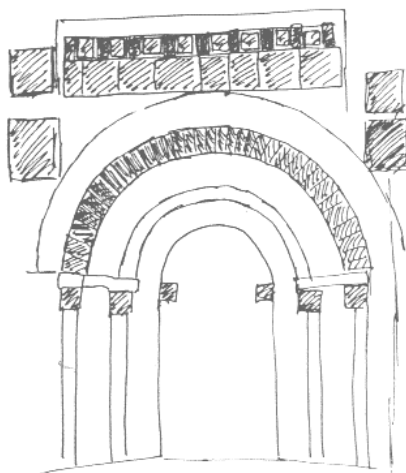
#### IV. Schaubilder zur Fassadenentwicklung in Nordspanien Die skulpturale Ausgestaltung der Portale und Fassaden



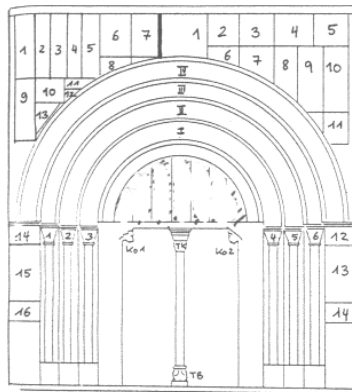
**7. Loarre, Burgkirche (nur tlw. erhalten)**  
(Kapitelle, Relieffries)



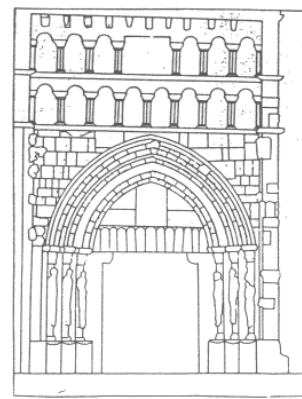
**8. Carrión de los Condes, Santiagokirche**  
(Kapitelle, Säulen, radiale Archivoltenfiguren, Skulpturenfries)



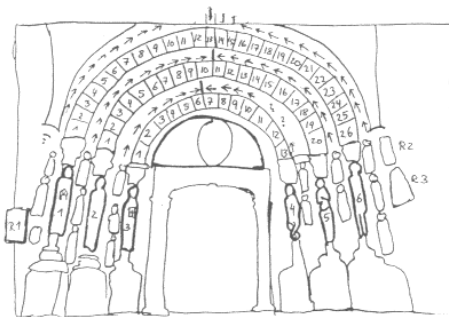
**9. Carrión de los Condes, Santa María**  
(Kapitelle, Archivolten, Relieffries, Reliefs)



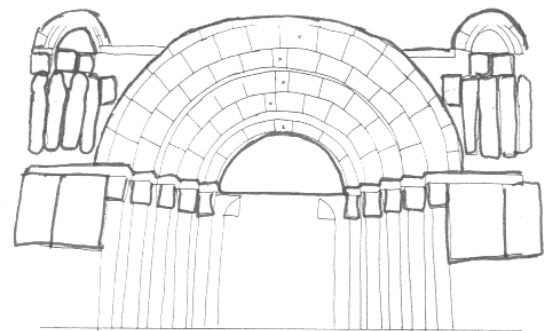
**10. Leyre, San Salvador**  
 Skulpturen verschiedener Provenienz  
 in einem Portal zusammengestellt



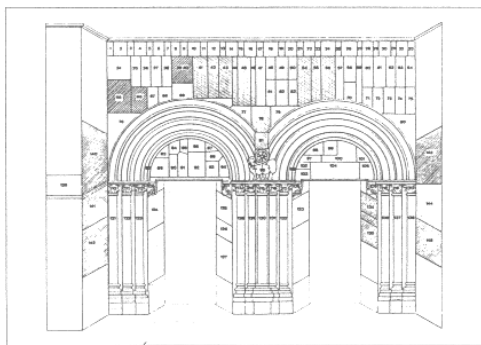
**11. Sangüesa, Santa María**  
 (Skulpturen verschiedener Provenienz  
 in einem Portal zusammengestellt,  
Gewandefiguren)



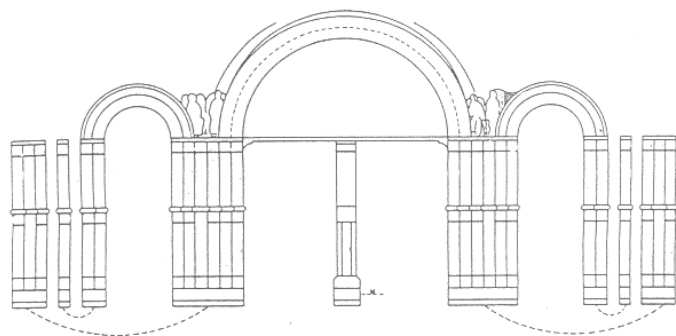
**12. Sos del Rey Católico, San Esteban**  
 (Gewandefiguren, kleine Zwischenfiguren  
im Gewände)



**13. Estella, San Miguel**  
 (große Seitenreliefs)

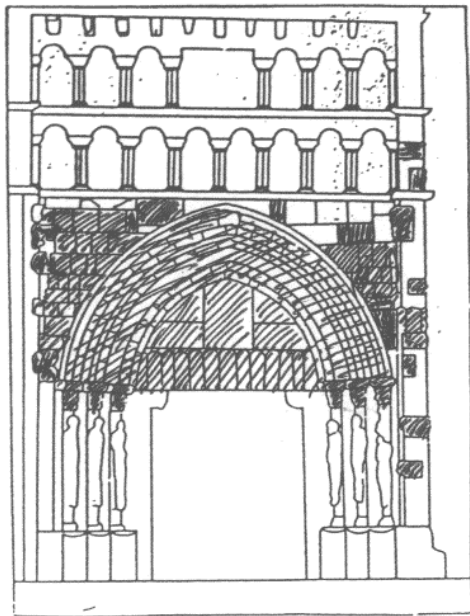


**14. Santiago de Compostela, Kathedrale,**  
**Puerta de las Platerías** (Skulpturen  
 verschiedener Provenienz in einem  
 Portal vereint)

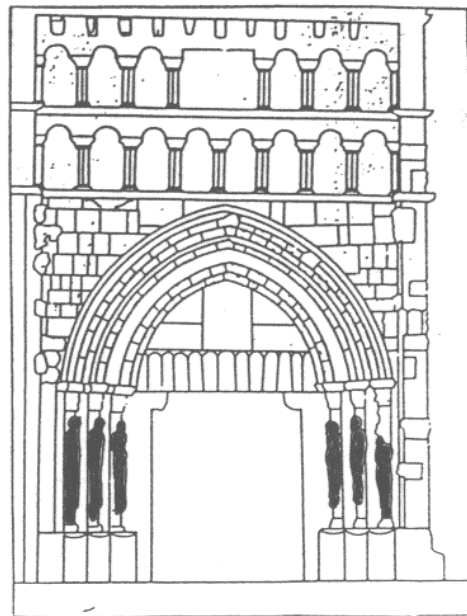


**15. Santiago de Compostela, Kathedrale, Pórtico de la Gloria**  
 (konsequentes Portalprogramm)

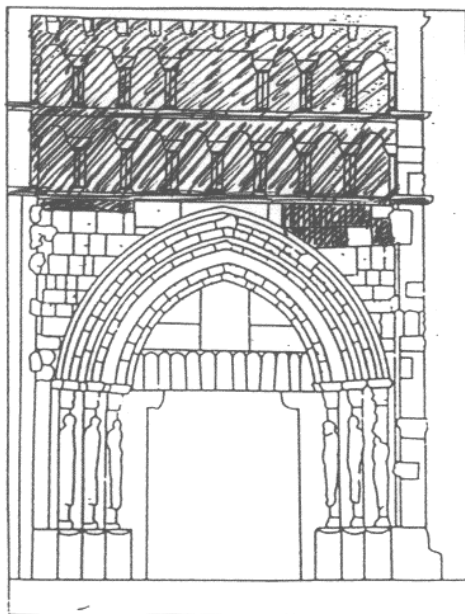




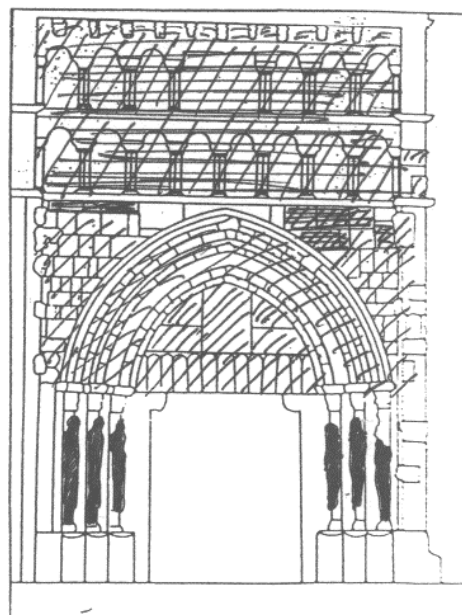
Stilgruppe A



Stilgruppe B



Stilgruppe C



Zusammenstellung der drei Stilgruppen

S  
A  
B

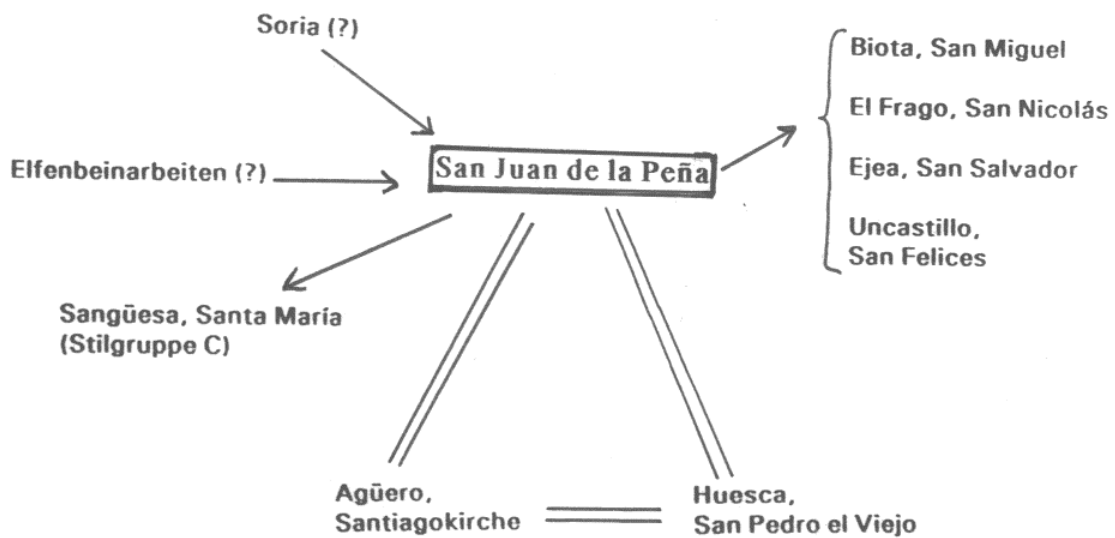
## **V. FARBIGE SCHAUbilder DER STILGRUPPEN**

## **VI. PFEILSCHAUBILDER**

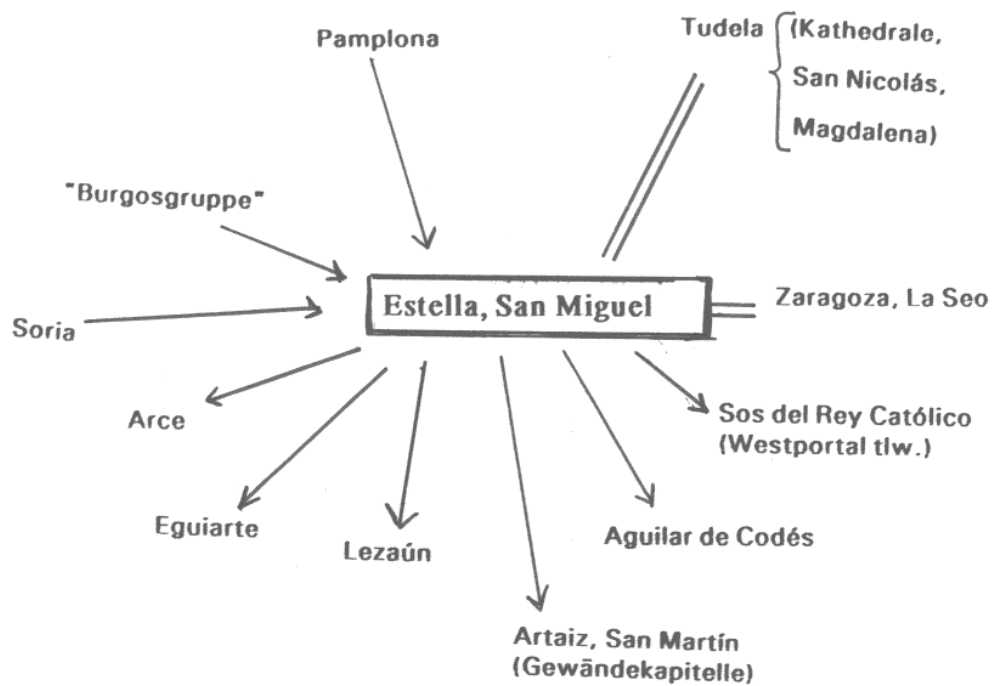
#### IV. Pfeilschaubilder der Stilverflechtungen



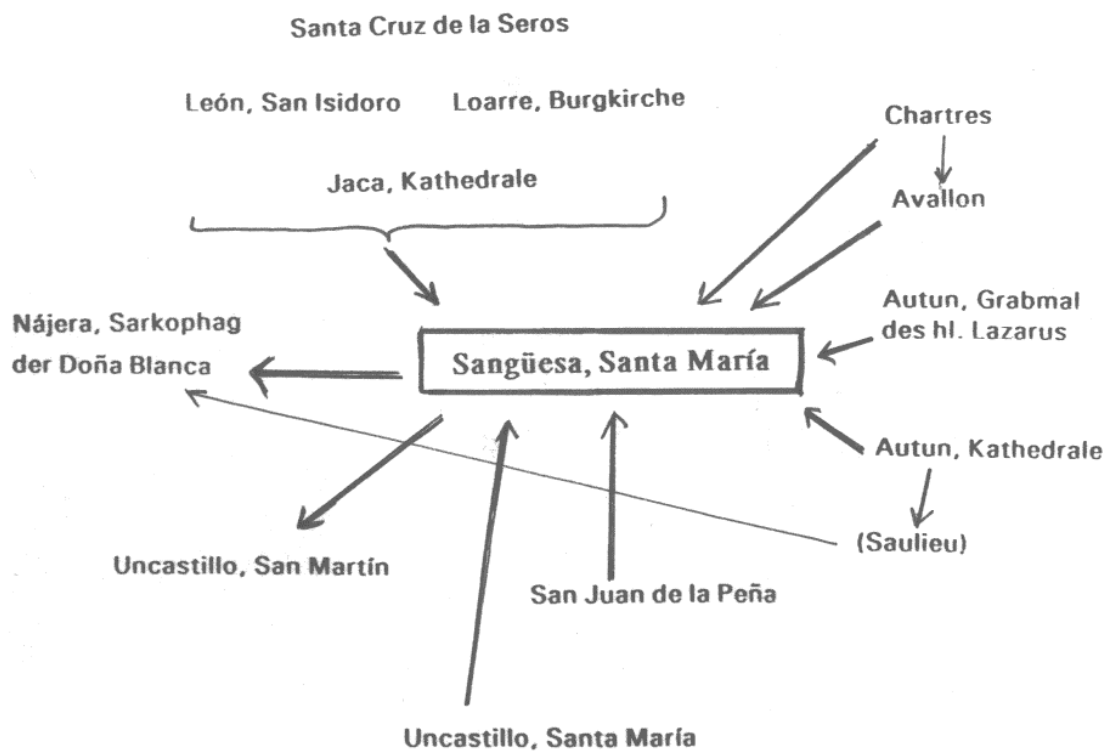
##### 1. Zentrum Santa María, Uncastillo



##### 2. Zentrum San Juan de la Peña



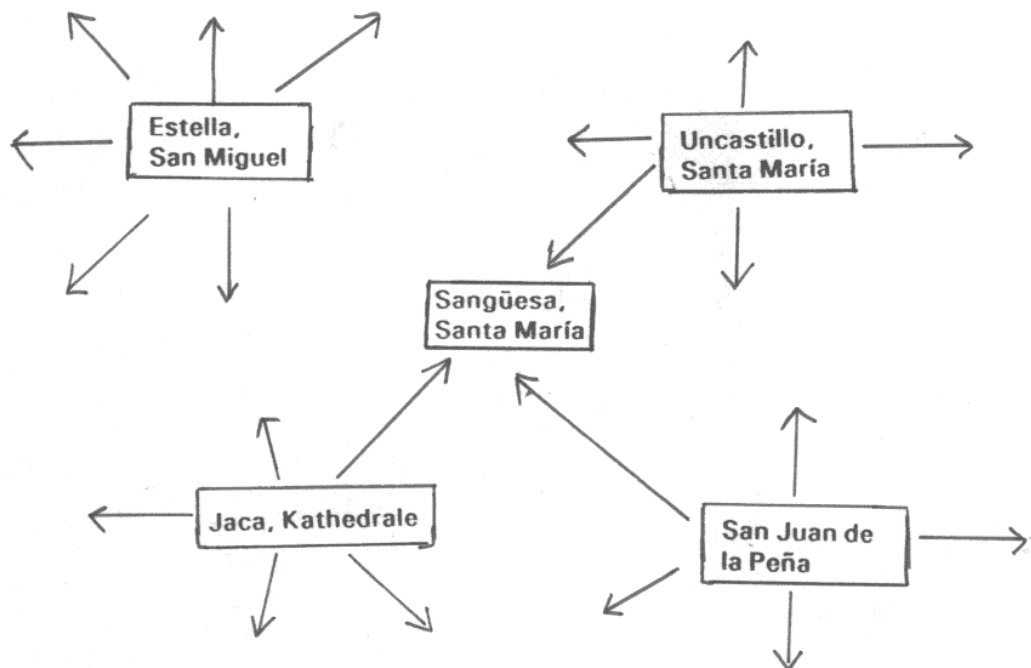
### 3. Zentrum Estella, San Miguel ("Kastilische Schule")



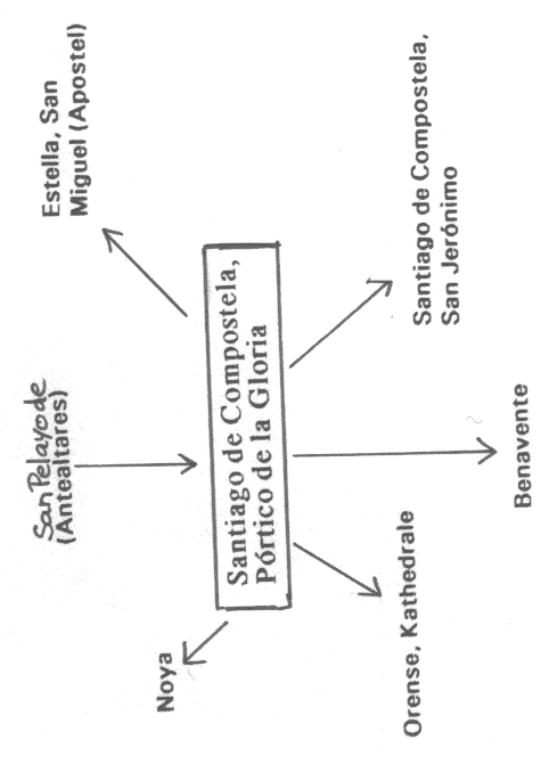
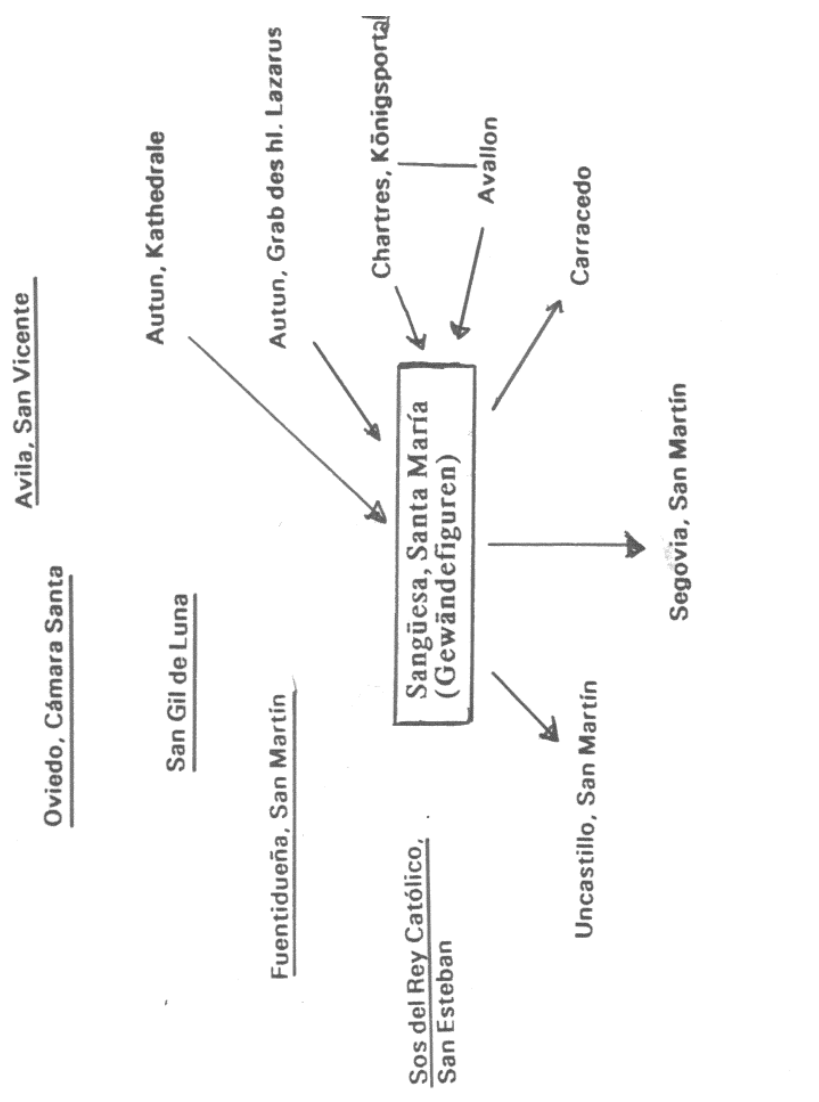
### 4. Zentrum Sangüesa, Santa María



#### 5. Zentrum Jaca, Kathedrale



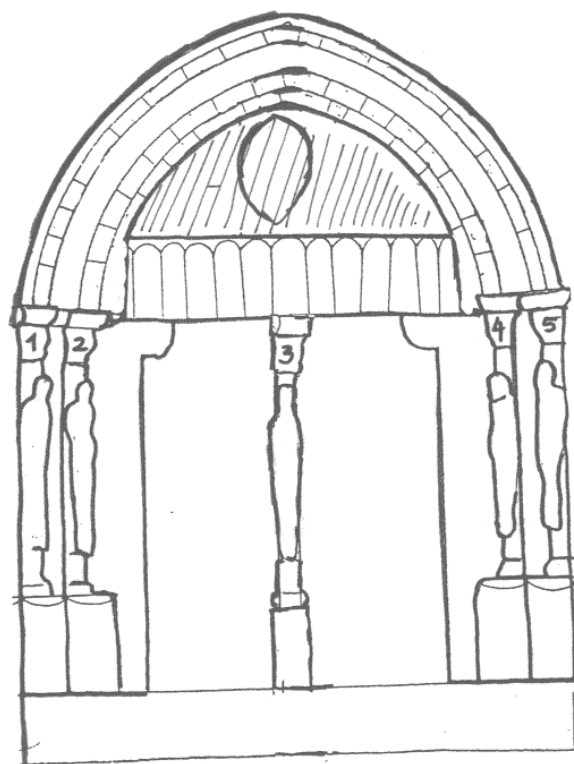
#### 7. Die Zentren der Bauplastik Navarras und Aragóns



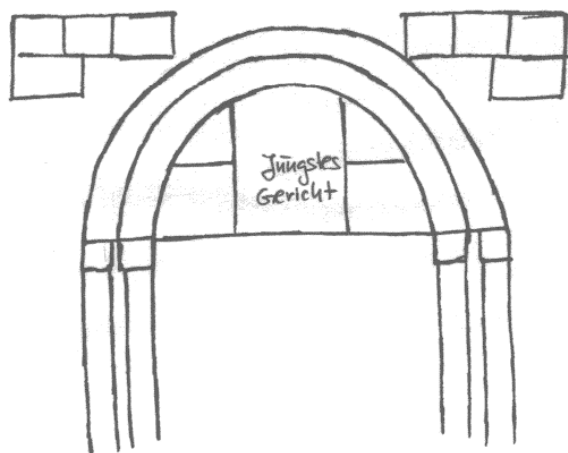
## **VII. REKONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN DES URSPRÜNGLICHEN SÜD- UND WESTPORTALS SANTA MARIA, SANGÜESA**



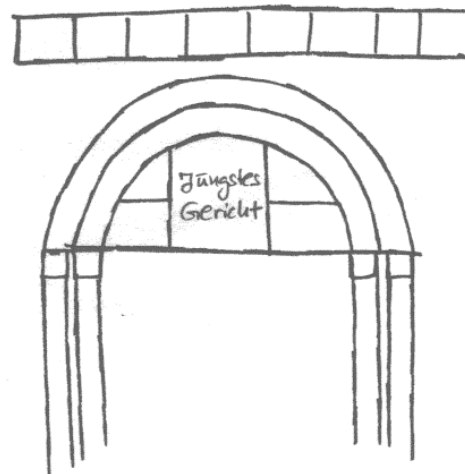
TY: Maiestas Domini (nicht erhalten)  
 GK1 Verkündigung  
 GK2 Vegetabil mit Architekturfries  
 GK3 Salomonisches Urteil  
 GK4 Vegetabil mit Architekturfries  
 GK5 Darbringung im Tempel  
 GF1 Maria Magdalena  
 GF2 Maria Jacobi  
 GF3 Maria, Mutter Christi  
 GF4 Petrus  
 GF5 Paulus



Südportal mit Trumeaufigur



1. Westportal mit seitlich eingelassenen Reliefs



2. Westportal mit Relieffries

**Santa María la Real, Sangüesa (Navarra)**

**Die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im  
12. Jahrhundert**

**Rezeptor, Katalysator, Innovator?**

**Band II.**

**Kataloge**

# INHALTSVERZEICHNIS

## BAND II

### KATALOG I

#### DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SANTA MARIA LA REAL, SANGÜESA ..... 1

<b>DAS PORTAL</b> .....	1
A. DAS TYMPANON (Abb.22).....	1
B. DER TÜRSTURZ (Abb.22) .....	6
C. KONSOLFIGUREN DES TÜRSTURZES.....	13
D. DIE ARCHIVOLTEN (Abb.22, 86, 75).....	13
I. Archivolte (Abb.22, Schaubild 2) .....	15
II. Archivolte .....	17
III. Archivolte .....	20
IV. Archivolte .....	22
V. Archivolte .....	24
DIE GEWÄNDEKAPITELLE .....	27
F. DIE GEWÄNDEFIGUREN (Abb.228, 229).....	35
G. LINKER ZWICKEL .....	45
H. RECHTER ZWICKEL.....	63
<u>Eine Darstellung der nordischen Sigurdsage am Portal von Santa María?</u> .....	71
<u>Flechtbandornamente</u> .....	73
<u>Tiere in der Bauplastik Santa Marias</u> .....	75
J. DAS OBERE APOSTOLADO (Abb.31, 32).....	76
K. DIE KONSOLFIGUREN ÜBER DER FASSADE .....	78
L. LINKER PFEILER (Schaubild 3).....	79
M. RECHTER PFEILER (Schaubild 4) .....	83
 <b>2. DIE APSIDEN AUSSEN</b> .....	92
A. KONSOLFIGUREN ÜBER DER SÜDAPSIS .....	92
B. FENSTERKAPITELLE DER APSIDEN AUSSEN .....	93
 <b>3. FENSTERKAPITELLE DER WESTWAND</b> .....	98
 <b>4. APSIDEN INNEN</b> .....	98
 <b>5. KAPITELLE IM LANGHAUS</b> .....	109
 <b>6. KAPITELLE AUS SANTA MARIA, SANGÜESA, IM MUSEO DE NAVARRA (PAMPLONA) UND DEM METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK</b> .....	118

### KATALOG II

#### DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SAN MARTIN, UNCASTILLO ..... 123

<b>1. SKULPTUREN IM APSIDENINNEREN (Schaubild 6)</b> .....	123
a. Kapitelle .....	123
b. Säulenfiguren .....	128
c. Rekonstruktion des ursprünglichen Apsidenprogramms.....	130
d. Kapitelle im Langhaus .....	131
 <b>2. SKULPTUREN AM AUSSENBAU</b> .....	133
a. Fensterkapitelle der Apsis.....	133
b. Konsolfiguren an der Apsis .....	135
c. Die beiden Portale an der Nordwand .....	135
 <b>3. SKULPTUREN UND FRAGMENTE IM KREUZGANG SAN MARTINS</b> .....	139

<b>KATALOG III</b>	
<b>DER SARKOPHAG DER DOÑA BLANCA VON NAJERA .....</b>	<b>143</b>

<b>KATALOG IV</b>	
<b>DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SANTA MARIA, UNCASTILLO .....</b>	<b>154</b>

<b>1. DAS SÜDPORTAL (Abb.444, 446, Schaubild 14).....</b>	<b>154</b>
a. Gesamtaufbau des Portals.....	154
b. Die Pfeilerreliefs .....	155
c. Die Konsolfiguren .....	155
d. Die Flachreliefs (Abb.445) .....	155
e. Die Archivolten .....	156
<u>Überlegungen zur Ikonographie der Archivoltenskulpturen insgesamt.....</u>	<u>167</u>
f. Die Gewändekapitelle.....	168
<u>Interpretation der sechs Gewändekapitelle insgesamt.....</u>	<u>172</u>
<b>2. WESTFASADE, EHEMALIGES TYMPANON - Die Anbetung der Könige (Abb.487) .....</b>	<b>173</b>
Vergleich mit dem sog. Londoner Elfenbein (Abb.488) .....	174
Rekonstruktion des Westportals.....	176
<b>3. DIE FENSTERKAPITELLE AUSSEN.....</b>	<b>176</b>
<b>4. DIE KONSOLFIGUREN ÜBER DER APSIS .....</b>	<b>177</b>
<b>5. DIE KAPITELLE IM INNERN .....</b>	<b>180</b>
a. Kapitelle des Südportals innen .....	180
b. Kapitelle im Langhaus .....	181

## KATALOG I

### DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SANTA MARIA LA REAL, SANGÜESA

#### DAS PORTAL

Das Portal hat die Form eines Hochrechtecks (11,70 x 8,30m)<sup>1</sup> und wird durch eine starke Aufwärtsbewegung bestimmt (Abb.21). Es nimmt die gesamte Höhe der Südwand bis zur Gebäcklinie und dem Gesims ein, unter dem zehn figürliche Konsolfiguren sitzen. Zwei massive Pfeiler, die bis zum Gesims reichen, fassen das Portal seitlich ein. Es hat ein dreifach abgetrepptes Gewände, in dessen Abstufungen jeweils eine Säule eingestellt ist, die eine Gewändefigur trägt und ininigem Abstand zur Gewändefigur in einem Kapitel mit breitem Kämpfer endet. Zwischen diesen Säulen sind in die konkav eingewölbten Kanten auf jeder Seite drei schmalere Säulen eingestellt, die z.T. ornamentiert sind.<sup>2</sup> Darüber beginnen die dem Gewände entsprechend gestaffelten und der Länge nach dicht mit Skulpturen belegten Archivolten, die in einem leicht angespitzten Bogen das Tympanon und den Türsturz einfassen, der von zwei skulptierten Konsolen gestützt wird. Oberhalb des Archivoltenbogens schließt ein Gesims diesen Portalteil horizontal ab. Das Gesims läuft seitlich über die Stützpfeiler hinweg, so daß es sie umklammert. Durch die Seitenbegrenzung der Pfeiler und den angespitzten Bogen der Archivolten entsteht zu beiden Seiten je ein Zwickelfeld. Unter dem kompakten Portalbau aus Tympanon, Türsturz, Archivolten und Zwickeln erheben sich zwei Reihen von großen Arkadenbögen, die durch ein Gesims, welches die seitlichen Pfeiler wieder umklammert, voneinander getrennt sind. In die Arkaden sind vierzehn Figuren eingestellt. In der Mitte der oberen Arkadenreihe ist ein Querrechteck umschrieben, in dem fünf Skulpturen plziert sind. Das Portal schließt nach oben hin mit einem Laubfries ab. Alle Portalteile sind dicht mit Skulpturen besetzt.

#### A. DAS TYMPANON (Abb.22)

##### TY1 Christus (Abb.23)

**Erhaltung:** Die linke Hand Christi sowie der Gegenstand, den er in dieser Hand hielt, der Daumen der rechten Hand sowie zwei Zacken der Krone sind abgebrochen.

**Beschr.:** Christus wird frontal thronend gezeigt, die nackten Füße sind auf einem flachen Podest aufgestellt. Eine Sitzgelegenheit, etwa ein Thron oder ein Kissen, ist nicht zu sehen. Die Rechte ist im Segensgestus erhoben, mit der linken Hand stützte der Gottessohn vermutlich ursprünglich ein Buch, das zusammen mit der Hand herausgebrochen ist, auf das linke Knie. Christus hat auffallend breite, kantige Schultern, aus denen der rechte Arm scharfkantig abgewinkelt zur Seite abgelenkt hervorgeht. Der Gottessohn ist mit einem Mantelpallium

<sup>1</sup> Nach Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.170.

<sup>2</sup> Die drei unteren Steine der ersten Säule von links zeigen ein geometrisches Ornament aus mehrfach eingekerbten Vierecken. An der folgenden Säule sind in den zwei untersten Steinen Astansätze eingekerbt. Die nächste Säule ist bis auf die Höhe von fünf Steinen von unten mit Ranken und Blättern überzogen. Auf dem vierten Stein von unten ist noch ein in Schlingpflanzen gefangener Mensch zu erkennen. Der heutige Zustand läßt die Figur, die auf Photos aus den 20er Jahren sehr viel deutlicher zu erkennen ist, nur noch erahnen (z.B. Porter 1928, Bd.2, Fig.86). Vermutlich steckten noch mehr Tiere (Katzenkopf?) oder Menschen in dem Pflanzengewirr, die heute nicht mehr genau zu sehen sind. Auf der rechten Gewändeseite ist der unterste Stein der innersten Säule ornamentiert. Die untersten Steine der folgenden zwei Säulen sind bis auf kleine Reste abgebrochen.

bekleidet, das über der linken Schulter liegt. Seine rechte Schulter, der Arm und die rechte Brust sind nackt. Der Stoff bildet oberhalb und unterhalb der Knie kurze, tiefe Falten und wirft sich über den Füßen zu dreieckigen, starren Falten auf. Zwischen den Beinen wird der Faltenwurf durch eine längsrechteckige Vertiefung unterbrochen, die so exakt ausgekerbt ist, als ob an dieser Stelle etwas hineingeschoben worden wäre.<sup>3</sup> Der Gottessohn trägt eine schlichte Dreizackenkrone.<sup>4</sup> Sein Kopf wird von einem großen Kreuznimbus hinterfangen, der hinter den Schultern ansetzt und auf Kopfhöhe abschließt. Von dem eingeschriebenen Kreuz sind nur die Querbalken zu sehen. Das Gesicht Christi wird von seiner großen Nase, den schmalen geraden Lippen und runden, hervorstehenden Wangen bestimmt.<sup>5</sup> Die mandelförmigen Augen mit ausgebohrter Pupille und aufgemalten Augenbrauen umgibt eine doppelte Einkerbung.<sup>6</sup> Die schulterlangen Haare sind hinter die großen Ohren gelegt, die besonders hoch am Kopf sitzen. Ein spitz zulaufender Vollbart bedeckt die breite Kinnpartie Christi. Hände und Füße sind detailliert bis hin zu den einzelnen Fingergliedern und dem Fußnagelbett ausgestaltet.<sup>7</sup>

**Ikonographie:** Vgl. zur Interpretation Christi als der Auferstandene und Richter des Weltgerichts Kap.VI.1.

#### **TYa-d Vier posauneblasende Engel**

**Beschr.:** Rechts und links von Christus sind übereinander je zwei kleine Engel angeordnet, die mit beiden Händen Posaunen an ihren Mund halten. Die kurze gebogene Form der Instrumente erinnert allerdings eher an die Darstellung von Jagdhörnern und ist durch den schmalen Raum motiviert, der bis zu den angrenzenden Figuren vorhanden ist. Die zwei oberen Engel stehen aufrecht, ein Bein angewinkelt, als ob sie im nächsten Moment zur Seite wegeilen würden. Die beiden unteren Engel müssen sich mit dem verbleibenden Platz begnügen und haben deshalb

<sup>3</sup> Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.50, 52. Ein Vergleich mit der Christusfigur von Saint-Pierre in Beaulieu-sur-Dordogne zeigt, wie diese Einkerbung zwischen den Beinen als große Stoffalte gemeint gewesen sein könnte, die in der Grobheit der Ausführung der Sangüesaner Tympanonfigur jedoch irritiert.

<sup>4</sup> King 1920, Bd.1, S.241; Milton Weber 1959, S.155. Die Autorinnen verweisen auf die ähnliche Krone der Figur Christi aus Moissac (Abb.24), die King und Milton Weber als Mitrakrone bezeichnen.

<sup>5</sup> Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.165: "Tiene cara severa, labios apretados y bastante barba."

<sup>6</sup> Der Mittelteil des Porta Is (Türsturz, Tympanon, Archivolten) wurde im 16.Jh. farbig gefaßt und z.T. vergoldet. Villabriga (1962, S.108) gibt den Inhalt eines Dokuments von 1569 wieder, in dem es heißt (Übersetzung der Verf.): "ASMS Don Juan Navarro, Wohltäter von Santa María, vergab 1543 den Auftrag, das Portal, den Bogen und die Darstellung des Jüngsten Gerichts farbig zu fassen. Der Besucher Dr.ltero, Prior von San Babil, fordert 1569, daß diese Arbeit binnen eineinhalb Jahren ausgeführt wird." Vgl. Labeaga Mendiola 1990, S.794; ders. 1993, S.199, S.220, Anm.7. Er gibt die Dokumente zur Polychromierung wieder. Da der Priester Pedro Rugla mit dem Ergebnis unzufrieden war, wurde ein "visitador" vom Bischof zur Kontrolle geschickt und dem Maler Exkommunion angedroht, wenn er das Werk nicht zur Zufriedenheit ausführen würde.

<sup>7</sup> Mehrfach wurde die angebliche Ähnlichkeit der Christusfigur aus Sangüesa mit derjenigen aus Moissac betont, und tatsächlich gibt es Übereinstimmungen. Der Christus aus Moissac (Abb.24) ist in derselben Haltung - frontal sitzend - gezeigt, mit einer ähnlichen Krone bekrönt und ebenso von einem Kreuznimbus hinterfangen. Auch die langen schmalen Gesichter ähneln sich. Christus hält den rechten Arm vom Körper abgewinkelt und die Hand segnend erhoben. Die Linke stützt das Buch des Lebens auf das rechte Knie. Im Unterschied zu dem Navarreser Christus trägt der französische Richter unter dem Mantelpallium ein Untergewand, das die Brust verdeckt. Die Schultern sind ebenso kantig, wenn auch der rechte Arm in Moissac organischer aus dem Oberkörper hervorgeht als in Sangüesa. Insgesamt sind also in der generellen Anlage wie im Detail auffällige Ähnlichkeiten festzustellen. Darüber hinaus entsprechen sich die Größenverhältnisse zwischen der überdimensionalen Christusfigur und den sehr viel kleineren begleitenden Figuren im Tympanon. Auch in Moissac durchbricht die monumentale Figur Christi beide Register, hier besetzt mit den 24 Ältesten. Das Thema des französischen Tympanons ist jedoch ein ganz anderes (vgl. Klein 1994, S.397-400).

die geraden Beine in der Hüfte eingeknickt, so daß sie halb schweben und halb sitzen. Ihre Füße reichen bis in die äußere Ecke des mittleren Steinblocks. Die vier Himmelswesen sind bartlos, haben kurze Haare und tragen bodenlange Gewänder und einen Umhang. Auffallend sind ihre kurzen Ärmchen, die gerade noch die Posaunen halten können. Die Engel haben ungewöhnlicherweise weder Flügel noch sind sie nimbiert, so daß sie allein aus dem Gesamtzusammenhang als Engel zu deuten sind. Sie blasen mit ihren Posaunen in die vier Himmelsrichtungen zur Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht.<sup>8</sup>

#### **TYI Auferstandene (Abb.25)**

**Beschr.:** Mehrere Paare, die einander zugewandt sind und sich bei den Händen fassen, stehen dicht beieinander. Die Reihe wird von einem Mann angeführt, der sich nach rechts Christus zuwendet. Die Figuren werden dem abfallenden Archivoltenverlauf entsprechend und dem sich damit zuspitzenden Dreiecksfeld folgend, kleiner. Die Person ganz links kniet, um noch in den Zwickel zu passen. Ihr weit nach hinten flatternder Umhang füllt den Raum bis in die Spitze des Dreiecksfelds. Der Begleiter der knienden Person scheint diese an beiden Händen hochzuziehen. Drei der sieben sind durch Vollbärte als Männer gekennzeichnet. Vier sind bartlos und haben kinnlange Haare, sind also als junge Männer oder Frauen anzusprechen, die hier jedoch ohne den üblichen Schleier auftreten.

#### **TYII Auferstandene (Abb.25)**

**Erhaltung:** An den Figuren sind Reste der farbigen Fassung zu erkennen.<sup>9</sup>

**Beschr.:** Acht mit langen Gewändern und Umhängen bekleidete Männer und Frauen stehen dicht hintereinander, so daß sie eine nach rechts ausgerichtete Reihe bilden. Die zweite und dritte Person von links, ein Mann und eine Frau, sowie die sechste und siebte wenden sich einander zu und fassen sich wie hilfesuchend an den Händen. Die zwei äußeren Personen halten die Hände in Gebetshaltung vor den Körper. Der vierte Mann von links legt die Hände wie weinend oder als Ausdruck tiefer Besorgnis an die Wange. Sein Begleiter rechts daneben verweist mit dem Zeigefinger auf die Christusfigur auf der zentralen Tympanonplatte. Fünf der Dargestellten haben keinen Bart, sind somit als junge Männer oder Frauen ausgezeichnet, drei tragen einen Vollbart. Den einheitlich nach rechts gerichteten Füßen zufolge, bewegen sich alle acht Männer und Frauen auf Christus zu, also auch diejenigen, die sich ihrem Partner nach links zu wenden (3. und 7. Figur von links).

#### **TYIII Auferstandene (Abb.26)**

**Erhaltung:** Der Kopf der Figur ganz links ist abgeschlagen.

**Beschr.:** Acht nackte Menschen ohne erkennbares Geschlecht - sie tragen keinen Bart und haben schulterlange Haare - stehen dichtgedrängt hintereinander. Sie fassen jeweils ihren Vordermann an den Schultern und bilden so eine Art Kette. Die Figur links außen hält die Hände betend zusammen. Nach rechts hin werden die Personen dem Bogenlauf der Archivolte folgend, bzw. dem sich zuspitzenden Dreiecksfeld entsprechend, immer kleiner und kippen nach rechts, so daß sie nur noch von dem großen Dämonenkopf gestützt werden, der rechts unten plazierte ist.

<sup>8</sup> Vgl. die Gesamtinterpretation des Tympanons im Kap.VI.1.

<sup>9</sup> Vgl. Katalog I, Anm.6.

**Ikonomographie:** Zur Interpretation der Männer und Frauen als Auferstandene vgl. die Ausführungen in Kap.VI.1.

#### **TYIV Drei Auserwählte, der Erzengel Michael mit der Seelenwaage und zwei Verdammte in der Hölle (Abb.26, 175)**

**Erhaltung:** Die Hände der zweiten Figur von links fehlen. Von dem rechten Flügel des hl. Michael ist ein Stückchen abgebrochen, ebenso fehlt die Schnabelspitze des Vogels auf der Waagschale. An den drei Männern links neben Michael haben sich Reste der Polychromie des 16.Jhs. erhalten.

**Beschr.:** Drei mit langen Gewändern und Umhängen bekleidete Personen stehen dicht hintereinander Christus zugewandt und halten die Hände betend vor die Brust. In Gesichts- und Haartypus entsprechen sie den nackten Menschen aus dem Register darüber. Rechts neben der Dreiergruppe steht mit ausgebreiteten Flügeln und mit einem langen Gewand bekleidet, der Erzengel Michael. In der Rechten hält er die Seelenwaage. Auf der rechten Waagschale liegt ein Vogel, auf der linken erkennt man Bücher.

Rechts neben dem Erzengel breitet sich die Darstellung der Hölle aus. Ein umgedrehter Bestienkopf mit weit geöffnetem, zahnbesetzten Maul, kleinen spitzen Öhrchen, tiefliegenden Augen und Katzenschnauze bildet den Höllenrachen. Links schließt sich ein kleinerer, gehörnter Dämonenkopf an, aus dessen Maul sich eine Schlange emporwindet, die in die rechte Waagschale beißt, um diese zu sich herunterzuziehen.<sup>10</sup> Eine zweite Schlange, deren Zähne deutlich zu erkennen sind, verbeißt sich in dem rechten Balken der Waage. In dem Höllenrachen stehen dicht nebeneinander ein nackter Mann und eine nackte Frau, die von Schlangen attackiert werden, und die mit den Händen ihre Scham zu verdecken suchen.<sup>11</sup> Die Tiere kommen von oben und von unten herangekrochen, beißen ihre Opfer in die Brüste und winden sich um deren Beine. Die gesamte rechte Hälfte des Höllenrachens wird von acht grausigen kleineren Dämonenfratzen und zwei großen Dämonenköpfen belegt. Die kleineren Fratzen sind in Dreier- bzw. Zweierreihen übereinander geschichtet. Die jeweils darüber liegende Fratze verschlingt in ihrem weit geöffneten Maul die Flammenhaare des darunter sitzenden Dämons, so daß die Wesen zu einer "höllischen Einheit" verschmelzen. Ein großer Dämonenkopf mit heraushängender Zunge bildet den Abschluß rechts unten, ein weiterer Dämonenkopf markiert die furchterregende Spitze der Höllenpyramide. Die Teufelswesen haben weit aufgerissene Mäuler, die mit einer dichten Zahnreihe besetzt sind. Ihre tiefliegenden Augen und Augenbrauen bilden eine bewegte Linie, die einem Stirnrunzeln gleicht, wodurch sie mit den wie schreiend geöffneten Mäulern selbst einen gequälten Gesichtsausdruck bekommen.

**Ikonomographie:** Das Motiv der Seelenwägung, der Psychostase, findet sich in Spanien vereinzelt auf Tympana, häufiger auf Kapitellen, v.a. an Kirchen, die dem hl. Michael geweiht sind.<sup>12</sup> Es gibt einige wenige Darstellungen der Seelenwägung in der Buchmalerei<sup>13</sup> sowie in

<sup>10</sup> Yarza Luaces (1981, S.24) meint, die Schlange käme nicht aus dem Maul, sondern würde selbst von dem Dämon gefressen. Offenbar erkennt er nicht den umgedrehten großen Dämonenkopf als Höllenboden und meint, der Dämonenkopf mit der Schlange links breite sich bis in die rechte Ecke aus.

<sup>11</sup> Erstanlich ist die Parallele der Verdammten aus Sangüesa zu einer Sünderin im Tympanon von Sainte-Foy, Conques, die in exakt derselben Haltung gezeigt wird (Abb.660, 661).

<sup>12</sup> Die Seelenwägung wird weder im Neuen noch im Alten Testament explizit angesprochen. Daniel 5, 27 und Hiob 31,6 wurden als Hinweise auf die Seelenwägung verstanden und entsprechend ausgelegt. Zur



der Wandmalerei im Inneren von Apsiden,<sup>14</sup> doch ist das Motiv insgesamt vergleichsweise selten.<sup>15</sup> In Frankreich ist die Seelenwägung dagegen stärker verbreitet und wird v.a. als Teil des Jüngsten Gerichts in die großen Tympanonkompositionen eingefügt.<sup>16</sup>

Die Wägung der Seelen durch den hl. Michael wird in verschiedenen Sinnzusammenhängen illustriert. Zu unterscheiden ist die Seelenwägung als Teil des Jüngsten Gerichts von der Wägung als Teil der Heiligenvita des Erzengels Michael, dem Seelenbegleiter, Seelenwäger und Drachenkämpfer. Für jede Darstellung zu klären ist außerdem, ob die Seelenwägung im Moment des Jüngsten Gerichts gemeint ist oder ob das Individualgericht in der Todesstunde des Einzelnen gezeigt wird.<sup>17</sup> Der Erzengel als Drachenkämpfer wird sehr viel häufiger abgebildet als Michael in seiner Funktion als Seelenwäger. Auf einigen Darstellungen sind die beiden Szenen auch kombiniert, z.B. auf einem Relief des Südportals von San Miguel, Estella (EsR2 Abb.637). Herausgelöst aus dem größeren Zusammenhang des Gerichts wird die Seelenwägung auf Tympana nur in Kirchen gezeigt, die dem Erzengel geweiht sind. Die Szene wird dann besonders ausführlich erzählt und kann das gesamte Tympanon einnehmen (z.B. Biota, San Miguel, Abb.652). Seltener wird die Psychostase mit einer Darstellung von Abrahams Schoß kombiniert, in dem die geretteten Seelen ruhen (Estella, Larumbe, Arles, Conques). Das Tympanon von Sangüesa ist, soweit zu übersehen, in Spanien die einzige Darstellung der Seelenwägung im Zusammenhang mit dem Weltgericht.<sup>18</sup>

Gewogen werden die guten und die schlechten Taten, die auf den Waagschalen materialisiert werden müssen. In Sangüesa sind ein Vogel und ein Haufen Bücher zu erkennen. Häufig befindet sich in der "positiven" Schale zur Rechten des Erzengel eine kleine nackte Person, die die Hände zum Gebet faltet, in einigen Fällen ist auch nur ein Kopf zu sehen. Auf der "negativen" Seite hockt zuweilen ein Dämon.<sup>19</sup> Es werden damit aber nicht direkt die Seelen oder Dämonen gewogen, sondern diese sind als Personifikationen der guten und der

---

Herleitung und Verbreitung des Motivs und den verschiedenen Ausformungen vgl. Perry 1912/13; Kretzenbacher 1958; Yarza Luaces 1981; Ginés Sabrás 1988, S.11ff.; Kat. Ausst. Köln 1994.

<sup>13</sup> Das bekannteste Beispiel ist die Darstellung der Psychostase aus dem Beato de Silos (vgl. Yarza Luaces 1981, S.5ff.; Williams 1977 Manuscript, Abb.40).

<sup>14</sup> Vgl. die Darstellung der Seelenwägung im Apsideninnern aus Santa María in Taüll (Katalonien, vgl. Cook/ Gudiol 1950, Ars Hispaniae, Bd.VI, Abb.195, 217).

<sup>15</sup> In folgenden Skulpturenkomplexen wird die Seelenwägung in Spanien dargestellt: Estella, San Miguel (EsR4, Abb.637); Biota, San Miguel (Tympanon, Abb.652); Artaiz, Pfarrkirche (ArMe1, Abb.648a); Daroca, San Miguel (Kapitell Südportal); Berlanga de Duero, Pfarrkirche (Tympanon, Abb.629); Sepúlveda, Nuestra Señora de la Peña (Tympanon, Abb.630). Auf Kapitellen findet sich das Motiv der Seelenwägung in Fuentidueña, San Miguel (vgl. Ruiz Montejo 1979); León, San Isidoro (Langhauskapitell, Durliat 1990, Kapitell Nr.33); Soria, San Pedro (Abb.175, Kreuzgang, Zielinski 1974, von der Autorin irrtümlicherweise als aus Huesca, San Pedro, stammend bezeichnet); Larumbe (Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.265 c); Estany, Santa María (Kreuzgang, Rudloff 1980); einige dieser Komplexe werden ausführlicher in Kap.VI.2. vorgestellt.

<sup>16</sup> Im Zusammenhang mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts findet sich die Seelenwägung in Conques, Sainte-Foy; Autun, Saint-Lazare; Arles, Saint-Trophime; Amiens, Kathedrale (Innenbucht Westportal, Hamann 1955, Abb.235). Auf Kapitellen wird die Seelenwägung z.B. gezeigt in: Vézelay, Sainte-Madeleine (heute Museum, Abb.174); Chauvigny, Saint-Pierre; Toulouse, La Daurade (Mesplé 1961, Abb.116); Saintes, Saint-Europe (Porter 1923, Bd.2, Abb.918); Saujon, Saint-Jean (Rupprecht/ Hirmer 1984).

<sup>17</sup> Vgl. Perry 1912/ 1913 und Kat. Ausst. Köln 1994.

<sup>18</sup> Vgl. Kap.VI.3.

<sup>19</sup> Das Portal von Saint-Lazare in Autun zeigt das wohl beeindruckendste Beispiel eines wild schreienden kleinen Dämons, der als Versinnbildlichung der schlechten Taten in der entsprechenden Schale der Seelenwaage hockt (Abb.172).

schlechten Taten des Verstorbenen zu verstehen, über dessen Schicksal es zu entscheiden gilt.

Der in Sangüesa auf der Schale gezeigte Vogel ist vermutlich als eine in diesem Zusammenhang ungewöhnliche Darstellung der Seele zu verstehen. In anderen Zusammenhängen z.B. in Sterbeszenen ist die Illustration der Seele als Vogel üblich (AV70, UnGK1). Die Bücher stehen für die Bücher des Lebens, in denen alle Taten des Menschen vermerkt sind.

Auf den meisten Darstellungen wird die Seelenwägung als wilder Kampf des Erzengels gegen die Dämonen um die Seele des zu Richtenden charakterisiert. Mitunter bedienen sich die Teufel auch verschiedener Hilfsmittel, etwa Haken und Stöcke, um die Waagschale möglichst unbemerkt zu sich zu ziehen. In den als Kampfhandlung verstandenen Darstellungen der Seelenwägung, etwa in Biota, Autun oder Sepúlveda, wo die Waage im Kampfgetümmel aus dem Gleichgewicht gekommen ist, hat der Erzengel auch die Funktion des Drachentöters. In Sangüesa ist der Angriff der bösen Mächte dagegen sehr verhalten. Michael steht fest auf dem Boden und hat das Geschehen unter Kontrolle. Die kleinen Schlangen, die von unten emporkriechen und in die Waagschale beißen, stellen keine ernstzunehmende Bedrohung dar.

Die Plazierung der Seelenwägung direkt neben der Hölle und damit zur Linken Christi auf der gemäß der Seitensymbolik negativen Seite ist eher ungewöhnlich. In den erhaltenen Darstellungen des Jüngsten Gerichts ist die Seelenwägung meist an zentraler Stelle, in der Achse unter Christus plaziert (Conques, Autun). Ebenfalls ungewöhnlich ist das Größenverhältnis der übrigen Tympanonelemente zu der Seelenwägung, die als zentrale Handlung üblicherweise viel größer dargestellt wird. Auf dem Sangüesaner Tympanon ist sie so klein und nur ein Element unter vielen, daß man sie erst auf den zweiten Blick bemerkt.<sup>20</sup>

## B. DER TÜRSTURZ (Abb.22)

**Erhaltung:** Der Bogen über dem Apostel Petrus (TÜ5) sowie das Kapitell rechts davon sind beschädigt. Ein Riß zieht sich durch die Säule rechts der Figur Petri und geht bis zum unteren Rand des Türsturzes. Mit Mörtel wurde die Bruchstelle ausgebessert. Der Daumen Christi und der rechte Ellbogen der Gottesmutter sind abgebrochen.

**Beschr.:** Nebeneinander aufgereiht stehen, auf die ganze Länge des Türsturzes verteilt, die zwölf Apostel unter Arkaden. In ihrer Mitte thront Maria, auf deren Schoß das Kind sitzt. Die beiden äußeren Arkaden werden von der innersten Archivolte beschnitten, so daß jeweils nur der halbe Bogen und die innere Säule zu sehen sind. Die beiden an den äußeren Enden unter diesen Teilbögen stehenden Apostelfiguren sind jedoch nicht von dieser Beschneidung betroffen. Sie sind im Vergleich zu den anderen Aposteln nicht ganz frontal, sondern stärker von der Seite gezeigt und nehmen dadurch weniger Raum ein. Die Namensinschrift - bei den meisten Aposteln im Bogenrund oder auf einem Buch, das sie halten, eingemeißelt bzw. aufgemalt - wurde ebenfalls dem verbleibenden Bogenstück angepaßt. Links bzw. rechts der Figur deutet eine Vertiefung den geplanten äußeren Rand an. Hätte es an dieser Stelle

<sup>20</sup> Vgl. Kap.VI.3.

ursprünglich eine Säule gegeben, müßten Spuren von dieser erhalten sein. Die entsprechende Stelle ist jedoch gänzlich unbearbeitet. Also war die Beschneidung offensichtlich von vornherein eingeplant und beabsichtigt.<sup>21</sup>

Das Bogenrund der zwölf Arkadenstellungen ist konkav eingekühlt und wird außen von einer schmalen Rille umzogen. Die Bögen sind ungefähr gleich hoch und schließen zum Tympanon hin mit etwas Abstand in einer geraden Linie horizontal ab, so daß sich zwischen den Arkaden Zwickel ergeben und zum oberen Rand eine schmale Freifläche stehenbleibt. Der obere Abschluß und die Zwickel wurden bis auf zwei Stellen unbearbeitet belassen.<sup>22</sup> Die Bögen ruhen auf individuell gestalteten Kapitellen und Säulen (s. Einzelbeschreibung).<sup>23</sup> Einige Kapitelle sind fein ausgearbeitet, andere zeigen nur durch wenige Einkerbungen angedeutete Ornamente. Die Kapitelle bilden keine gerade horizontale Linie, sondern variieren in der Höhe. Die fünf Kapitelle links liegen etwa auf der gleichen Höhe, die rechts der zentral platzierten Gottesmutter setzen dagegen tiefer an. Die Säulen stehen nicht im rechten Winkel zur Horizontalen, sondern sind z.T. stark schräg gestellt, um den Figuren darunter Platz zu geben. Vor allem die Säulen, die Maria und das Kind umgeben, sind gekippt, um dem Thron der Gottesmutter Platz zu machen. Teilweise passen sich aber auch die Figuren dem durch die Säulen vorgegebenen Rahmen an. So verjüngt sich der Körper des Apostels rechts neben Maria (TÜ8, Abb.132) nach unten hin.

Die Jünger werden frontal gezeigt, sie wenden ihren Kopf und Oberkörper jedoch z.T. im Halbprofil zur Seite. Die Apostel sind, obwohl sie sich einander zuwenden, nicht direkt durch Gesten oder Blickkontakt aufeinander bezogen. Sie stehen ruhig, ohne engeren Kontakt nebeneinander aufgereiht. Sie sind auch nicht auf die zentrale Figur, die Gottesmutter mit dem Kind, ausgerichtet. Durch die architektonische Einfassung und eine ähnliche Haltung bilden die zwölf Apostel und Maria mit dem Kind trotz der individuellen Differenzierung eine Einheit. Einige strecken ihre Arme aus, so daß sie die Säule neben sich überschneiden (z.B. TÜ1, TÜ2, TÜ13). Durch diese Überschneidungen und Drehungen wird die friesartige Reihung aufgelockert und wird sogar ein Eindruck von Räumlichkeit geschaffen, wenn die Bewegung und Gesten auch verhalten bleiben; es gibt ein Davor und ein Dahinter, eine räumliche Staffellung.<sup>24</sup>

Die Apostel stehen barfuß auf dem schrägen unteren Rand des Türsturzes, dessen konkav eingewölbte Unterseite an der linken Hälfte mit Blättern verziert ist. Unterhalb der Gottesmutter unterbricht ein Vorsprung die Blattreihe, die rechts davon nicht fortgeführt wird. Dieser Vorsprung spricht für eine ursprünglich geplante Trumeaufigur (vgl. Kap.III.1).

Alle zwölf Apostel sind mit knöchellangen Gewändern und Umhängen bekleidet. Sie tragen (bis auf TÜ3) einen Vollbart, kinnlange Haare und haben auffallend große Ohren. Haare und Bärte sind bei jedem Apostel individuell gestaltet. Die Arme liegen eng am Körper, so daß sie unter den Umhängen kaum auszumachen sind. Die zwölf Männer haben auffallend breite, kantige Schultern. In den Händen halten die Jünger ein Buch, eine Schriftrolle oder weisen mit ausgestrecktem Zeigefinger zur Seite. Allein Petrus (TÜ5) trägt sein Attribut, den Schlüssel.

<sup>21</sup> Vgl. Kap.III.1.

<sup>22</sup> Die Zwickel rechts und links des sechsten Apostels von links (TÜ6) zeigen ein aufgemaltes Blattmotiv.

<sup>23</sup> Vgl. King 1920, Bd.1, S.241; Milton Weber 1959, S.154-155; Crozet 1969, S.51.

<sup>24</sup> Auf das Verhältnis der Gruppe zu den Individuen wird in Kap.III.3. eingegangen.

Nur die fünf Apostel auf der rechten Hälfte sind nimbiert, obwohl sie sich ansonsten in Nichts von ihren Begleitern unterscheiden. Der breite Nimbus nimmt die gesamte Fläche von den Schultern bis zum Bogenrund ein.

An den Gewändern sind deutlich Farbspuren zu erkennen.<sup>25</sup> Ebenso hat sich bei vielen Figuren die Bemalung der Augen erhalten, und ein langer feiner Strich markiert die Augenbrauen. Mit schwarzen Umrandungen werden die Augen und die Pupillen bezeichnet. Teilweise wurden mit schwarzer Farbe die Namen des jeweiligen Apostels in das ihn umfassende Bogenrund geschrieben. Außerdem finden sich in den Bogen und in die Bücher bzw. Schriftrollen eingemeißelte Namen. Da die aufgemalten Inschriften aus dem 16.Jh. stammen, kann man sich bei der Identifizierung der Apostel nur nach den eingemeißelten Inschriften richten.<sup>26</sup> Somit lassen sich folgende Figuren identifizieren: TŮ1 Thomas, TŮ2 Jakobus, TŮ4 Paulus, TŮ5 Petrus, TŮ9 Lukas, TŮ10 Bartholomäus (Inschrift auf der Schriftrolle) und TŮ12 Matthäus (Inschrift auf dem Buch). Die Inschrift auf der Schriftrolle des Apostels rechts außen (TŮ13 Snto? et lude) erlaubt keine eindeutige Interpretation. Vermutlich ist hier Judas Ischarioth gemeint. Es könnte theoretisch aber auch Judas Thaddäus sein.<sup>27</sup> Johannes der Evangelist wird in vergleichbaren Darstellungen als junger, bartloser Mann gezeigt.<sup>28</sup> Dementsprechend ist der dritte Mann von links (TŮ3) als Johannes zu deuten.<sup>29</sup> Nicht näher zu bestimmen sind die Apostel TŮ6, TŮ8 und TŮ11.<sup>30</sup> Somit sind sieben Jünger zu benennen: Thomas - Jakobus - Johannes - Paulus - Petrus - (TŮ6?) - Maria mit dem Kind - (TŮ8?) - Lukas - Bartholomäus - Markus - Matthäus - Judas.<sup>31</sup>

Vgl. die Ausführungen zu dem Türsturz in Kap.III.2 und Kap.III.3.

### **TŮ1 THOMAS<sup>32</sup> (Abb.122)**

**Inschrift:** Gemeißelt TOMAS, die Farbspuren darüber sind nicht mehr als einzelne Buchstaben zu erkennen.

**Beschr.:** Der Apostel mit auffallend kantigem Vollbart trägt eine flache Haube (Melonenkappe), die gerade über der Stirn abschließt. Das knöchellange Untergewand zeigt grüne Farbspuren, der lange Umhang, der diagonal herabfällt, weist rote Farbreste auf. Über der Brust legt sich der Stoff in viele Rundfalten, über dem Arm fällt er in flachen großen Falten herab. Deutlich sind die aufgemalten Augen mit langgezogenen feinen Augenbrauen zu sehen. Der rechte Arm

<sup>25</sup> Zur Polychromierung des Portals vgl. Anm.6.

<sup>26</sup> Vgl. Crozet 1969, S.51. In der Literatur werden die Apostel meist ohne Kommentar aufgrund der gemalten Namen identifiziert (z.B. Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.17).

<sup>27</sup> Vgl. Crozet 1969, S.51: "A l'extrême droite, un seul personnage tenant un phylactère gravé suffit à évoquer les saints Simon et Jude."

<sup>28</sup> Auf diese Weise wird der jugendliche Apostel z.B. auf dem sogenannten Crosby Relief gezeigt, hier durch Inschrift in dem Bogen über dem Apostel als Johannes bezeichnet (Kap.III.2; Crosby 1972, S.11).

<sup>29</sup> So auch Crozet (1969, S.51) und Milton Weber (1959, S.155).

<sup>30</sup> So schließt Milton Weber (1959, S.155) dann auch: "Tres figuras no pueden identificarse."

<sup>31</sup> Es gab offensichtlich keine verbindliche Reihenfolge und Auswahl für die Darstellung der Jünger, da sie auf vergleichbaren Illustrationen variieren. Nach Crosby (1972) wurden gerade im 12.Jh. die Apostel willkürlich nebeneinander gestellt. Versuche, die Abfolge der Fest-Kalendertage der Apostel, die Reihenfolge des Missionsbefehls, die zwölf Stämme Israels oder das Credo darauf zu beziehen, überzeugen nicht.

<sup>32</sup> Im folgenden wird jeweils nur der durch die eingemeißelte Inschrift für das 12.Jh. gesicherte Name bzw. eine Namensdeutung aufgrund bestimmter Charakteristika der Figur oder Attribute aufgeführt und nicht die aufgemalte Namensgebung des 16.Jhs.

liegt quer über der Brust. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger, der die Säule rechts überschneidet, verweist Thomas auf die Gottesmutter mit dem Kind.

**Kapitell und Säule A:** Zwei kleine, sich nach innen einrollende Blätter bilden den Sockel für zwei nach außen aufgerollte Voluten, zwischen denen vier Löcher gebohrt sind. Der Säulenschaft ist von oben nach unten mit schrägen Rillen eingekerbt.

## TÜ2 IAKOBUS

**Inschrift:** Gemeißelt IACOBUS, dazwischen sind vereinzelt aufgemalte Buchstaben zu erkennen: M, P (oder R) E S.

**Beschr.:** Zu wulstartigen Strähnen zusammengefaßte Haare fallen in die Stirn des Apostels. Sein spitz zulaufender, langer Vollbart ist in sich gewellt. Den Kopf hinterfängt ein Nimbus, der sich kaum vom Hintergrund absetzt. Der Apostel Jacobus hat besonders breite Schultern und ist länger als die Figur des Thomas rechts von ihm. Der rechte Arm ist wie der seines Begleiters über den Oberkörper gelegt und zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger, der die folgende Säule überschneidet, nach rechts. Jakobus trägt einen kurzen Umhang mit einem breiten, mit schrägen Einkerbungen verzierten Saum. Dem Armverlauf folgend, deuten Einkerbungen und dazwischen ausgesparte Streifen den Fall des Stoffes an. Hinter dem Arm hängt der Umhangstoff in Wellenlinien herunter. Das Untergewand liegt in zwei Lagen übereinander. Die obere Stofflage zeigt feine, schmale Falten, die untere schlägt in großen Falten auf.

**Kapitell und Säule B:** Einfache große, nach außen gewölbte Blätter, aus denen nach außen aufrollende kleinere Blätter hervorkommen, belegen den unteren Teil des Kapitells. Von oben nach unten verlaufende Wellenbänder, zwischen denen sich eine Reihe von Längsovalen ergibt, verzieren den Säulenschaft.

## TÜ3 Johannes (Abb.128)

**Inschrift:** Schwarz aufgemalt ist zu lesen: S • FHELIPE. Das S mit dem Dreieck findet sich auch bei den Aposteln TÜ5 und TÜ6 und steht vermutlich für Santo, Sanctus, also hier für heiliger Philippus. Auf der Schriftrolle gemeißelt: PUS.

**Beschr.:** Dieser Apostel trägt als einziger keinen Bart. Sein Kinn ist besonders breit und steht leicht vor. Er wendet sich nach links und hat die eng am Körper anliegende Rechte zum Gruß erhoben. In der Linken hält er ein ausgerolltes Pergament mit drei eingemeißelten Buchstaben (P U S).<sup>33</sup> Er trägt einen geschlossenen Umhang (grüne Farbspuren), der sich über dem linken Arm in breite Falten legt. Das Untergewand fällt in Längsfalten bis zu den Füßen.

**Kapitell und Säule C:** Eine vertiefte geschwungene Linie deutet Blätter an. Tiefe breite Kehlen gliedern diagonal den Säulenschaft.

## TÜ4 Paulus (Abb.128)

**Inschrift:** Gemeißelt ist in weit auseinanderstehenden Buchstaben PAULUS zu lesen, darüber versetzt, wurde der spanische Name des Apostels PAPLO (eigentlich Pablo) aufgemalt.

**Beschr.:** Paulus neigt seinen besonders großen Kopf mit zweigeteiltem Vollbart zur Seite. Er hat die für ihn typische Stirnglatze und schulterlange Haare, die hinter die großen Ohren gestrichen sind. Der Apostel hält in der Linken ein mit einer Schnalle verschlossenes Buch, auf

<sup>33</sup> Auf den Schriftrollen (vgl. auch TÜ10, TÜ13) vermutet Milton Weber (1959, S.155) Teile des Credo. Sie kann aber auch keine weiteren Buchstaben erkennen, die eine derartige Annahme bestätigen würden.

das er mit der Rechten verweist. Dem Stoffverlauf folgend, greift er mit der Linken den Umhang, der sich entsprechend zu dieser Seite hochzieht.

**Kapitell und Säule D:** Unter den Abakuskanten deuten runde Einkerbungen zwei Voluten an. Die Säule bildet eine Zick-Zacklinie, die sich insgesamt fünfmal einknickt.

### **TÜ5 Petrus (?) (Abb.124)**

**Inschrift:** S • PE .. RO (aufgemalt).

**Beschr.:** Der Apostel ist leicht nach links gewandt. Seine in dicken Strähnen zusammengefaßten Haare fallen ihm tief in die Stirn. Hinter seinem Kopf ist durch die hellere Farbe und eine nur bei genauem Hinsehen bemerkbare Vertiefung ein großer Heiligenschein angedeutet. Petrus trägt einen geschlossenen Umhang, der über den Kopf gezogen ist und unter dem nur die Hände hervorschauen. In der Linken hält er einen großen Schlüssel, der ihn als Apostelfürst auszeichnet, mit der Rechten weist er nach links.<sup>34</sup>

**Kapitell und Säule E:** Der Kapitellkörper ist nicht ornamentiert, sondern roh belassen, die linke Ecke ist abgebrochen. Die Rundung des Säulenschafts (Bruchstelle) wurde der Länge nach mehrfach abgeflacht. Den Zwickel zwischen den nebeneinander folgenden Arkaden zieren ein umrandetes Loch sowie zwei kleine längliche Vertiefungen. Der Zwickel rechts wird mit länglichen Einkerbungen markiert.<sup>35</sup>

### **TÜ6 ?**

**Inschrift:** Aufgemalt S • TIAGO.<sup>36</sup> Das S•, das bei den anderen Aposteln für San als heiliger ... steht, wird an dieser Stelle gleichzeitig als erste Silbe des Namens Santiago, spanisch für Jakobus, genutzt.

**Beschr.:** Unter der flachen Melonenkappe fallen die Haare des Apostels auf seine Schultern. In der Linken hält der Mann ein ausgerolltes Schriftband, auf das er mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten verweist. Eine Inschrift auf der Rolle ist heute nicht mehr zu identifizieren.<sup>37</sup> Der Apostel hat auffallend eckige, kantige Schultern. Sein geschlossener Umhang mit breitem, doppelten Saum weist abwechselnd, den Faltenbahnen folgend, rote und blau-grüne Farbspuren auf. Die Umhangfalten, als feine parallele Rillen illustriert, zeigen den wie nasses Tuch eng am Körper liegenden Stoff, der Arm- und Körperformen nachzeichnet. Hakenförmige Einkerbungen beschreiben die Rundungen der Beine.

**Kapitell und Säule F:** Vier längliche tiefe Einkerbungen zieren den Zwickel. Der Kapitellkörper endet in drei volutenartigen Vorwölbungen. Die Säule ist schlicht belassen (schwarze Streifen aufgemalt).

### **TÜ7 Maria mit dem Kind (Abb.132)**

**Inschrift:** Aufgemalt N VE ST RA...<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Crozet (1969, S.51) vermutet, daß sich im Bogen ursprünglich der eingemeißelte Name befunden hat, der durch die Bruchstelle heute verloren ist. Rechts und links der Bruchstelle ist jedoch keine Spur eines Namenszuges zu sehen.

<sup>35</sup> Crozet (1969, S.51) vermutet in den Zwickelverzierungen eine Andeutung von Architekturelementen, ähnlich denen der Gewändekapitelle (GK3, GK4).

<sup>36</sup> Vgl. die eingemeißelte Inschrift TÜ2 IACOBUS. Erst mit der nachträglich aufgemalten Inschrift wurde Jakobus der Ehrenplatz zur Rechten der Gottesmutter zuteil, eine Besonderheit, die wegen der Lage der Kirche am Pilgerweg gern hervorgehoben wird, z.B. Labeaga Mendiola 1993, S.196 und S.199.

<sup>37</sup> Labeaga Mendiola (1993, S.199) liest darin MAIOR. Danach wäre hier Jakobus d.Ä. dargestellt.

<sup>38</sup> Zu ergänzen wäre vermutlich "Virgen", Nuestra Virgen, unsere Jungfrau. Das verbleibende Stück Bogen würde jedoch für ein derartig langes Wort nicht ausreichend Platz bieten.

**Beschr.:** Die Gottesmutter sitzt, das Kind auf dem Schoß, auf einem einfachen Pfostenthron, der nur aus einer schmalen Sitzfläche und zwei in Kugeln und Krallenfüßen endenden Stuhlbeinen besteht. Der Thron schwingt so weit zu den Seiten aus, daß er die daneben stehende Säule, obwohl diese schon stark gekippt ist, überschneidet. Mit schwarzen Strichen wurden die Stuhlbeine zusätzlich verziert. Auf dem linken Knie Mariens sitzt das Kind. Der etwas ungelenk gezeigte Kinderkörper mit viel zu kleinem Kopf mit großen Ohren und geraden Beinen ist eher liegend als sitzend gezeigt. Maria stützt mit der Linken den Rücken des Kindes, mit der Rechten greift sie ein Gefäß mit Deckel (?), welches das Kind in der Linken hält. Seine Rechte ist im Segensgestus erhoben, das Kleid ist grün gefaßt. Maria trägt eine hohe durchbrochene Krone auf den offenen Haaren. Ihr bodenlanges Kleid ist nur durch einen schlichten Halsausschnitt und wenige Falten geschmückt. Sie trägt als einzige der auf dem Türsturz versammelten Heiligen Schuhe. Der Hintergrund hinter der Gottesmutter und dem Kind ist dunkel-grün ausgemalt.

**Kapitell und Säule G:** Zwei von oben seitlich herunterhängende, aufgefächerte halbe Blätter belegen den Kapitellkörper. Die Säulendekoration, schachbrettmusterartig versetzt, aufgelegte längliche Rundstäbe, beginnt nicht direkt unter dem Kapitell, sondern etwas tiefer.

### TÜ8 ?

**Beschr.:** Diese Apostelfigur mußte in den sich durch die gekippte Säule links nach unten hin stark verengenden Raum eingepaßt werden. So sind die Schultern im Vergleich zum Unterkörper noch breiter und eckiger geraten, als bereits bei den anderen Jüngern gesehen. Der rechte Arm ist quer über die Brust gelegt. Mit beiden Händen hält der Mann ein Buch mit Buchschnalle, das die rechts folgende Säule überschneidet. Er trägt einen geschlossenen Umhang. Eng nebeneinander liegende Längsfalten und übereinander geordnete Hakenfalten gliedern das Untergewand und deuten die Rundung des rechten Beines an.

**Kapitell und Säule H:** Der Kapitellkörper besteht aus zwei von unten emporwachsenden Blättern, deren aufgefächerte Enden sich aneinanderlegen. Den Säulenschaft gliedert ein plastisches Diamantmuster, dessen Mittelpunkte vertieft sind.

### TÜ9 Lukas (Abb.122)

**Inscription:** Eingemeißelt LUCAS.

**Beschr.:** Lukas trägt eine Haube (Melonenkappe?) auf dem nach rechts gewandten Kopf. Unter seinem Kinn rollt sich der Bart in zwei Locken. Der Kopf wird von einem großen Nimbus, der bereits über den Schultern ansetzt, hinterfangen. Der Apostel hält in beiden Händen eine geschlossene Schriftrolle. Sein Umhang ist fein eingekerbt, wie mit einem Kamm gezogen, das Untergewand wird durch ebenso feine Einkerbungen der Länge nach gegliedert, die in breite Streifen gefaßt sind.

**Kapitell und Säule I:** Zwei von unten emporwachsende schlanke Blätter liegen quer übereinander und bedecken fast den gesamten Kapitellkörper. Der Säulenschaft ist mit Wülsten, die sich im Zick-Zack diagonal über den Säulenschaft ziehen, bedeckt.

### TÜ10 Bartholomäus (Abb.126)

**Inscription:** Die schwarz aufgemalten Buchstaben sind nur noch bruchstückhaft zu erkennen (A T C? oder E), auf der Schriftrolle steht gemeißelt BARTOLO(...)EUS.

**Beschr.:** Auch den Kopf dieses Apostels hinterfängt ein großer Nimbus. Seine schulterlangen Haare sind hinter die großen Ohren gestrichen. Am Vollbart sieht man rötlich-braune Farbreste. Der geschlossene Umhang ist durch wie mit einem Kamm gezogene Rillen als fein plissiert dargestellt. In beiden Händen hält der Jünger ein ausgerolltes Pergament, auf dem eingemeißelt übereinander angeordnet zu lesen ist: BARTOLO...EUS.<sup>39</sup>

**Kapitell und Säule J:** Ein aufgefächertes Palmettenblatt mit roten Farbresten legt sich von unten an den Kapitellkörper. Der Blattstengel, der von oben herabwächst, ist mit einer Punktreihe verziert. Von hinten legt sich ein kleineres Blatt über ihn. Aus dem Säulenschaft wachsen kurze Astansätze.

### TÜ11 ? (Abb.126)

**Inschrift:** Aufgemalt S\_ MATEO

**Beschr.:** Dicke, gerillte Haarwülste legen sich in die Stirn des Apostels. Der gewellte Vollbart ist stellenweise rot-braun bemalt. Ebenso sind die Augenbrauen aufgemalt, die Pupillen wurden gebohrt. Der Mann ist nach rechts gewandt und verweist mit ausgestrecktem Zeigefinger der Rechten in diese Richtung. In der Linken hält er ein Buch, das mit einer Schnalle geschlossen ist, und greift seinen Umhang. Der in Falten umgeschlagene Umhangsaum, sowie das Untergewand sind rot eingefärbt. Am Oberkörper öffnet sich der Umhang, so daß das rund ausgeschnittene Untergewand zu sehen ist.

**Kapitell und Säule K:** Ein von oben herabhängendes aufgefächertes Blatt bildet den Sockel des im Vergleich zu den anderen Kapitellen am kunstvollsten ausgestalteten Stückes. Den Blattansatz markiert ein Punktband, aus dem ein weiteres Punktband mit einem kleinen Palmettenblatt in der Mitte seitlich zu einem Kreis emporwächst. Der Säulenschaft ist der Länge nach mehrfach eingekehlt.

### TÜ12 Matthäus (?) (Abb.129)

**Inschrift:** Aufgemalt TOMAS, in das Buch gemeißelt SA V MA(T)EUS.

**Beschr.:** Der nimbierte Apostel schaut nach links. Er trägt eine flache Haube und hat besonders große Ohren. Sein Vollbart ist rötlich eingefärbt. Der geschlossene Umhang mit breitem, rot bemalten Saum bildet unterhalb der Hände ein Halbrund (am Unterkörper ist an einigen Stellen die Oberfläche des Steins abgeplatzt). In beiden Händen hält der Apostel ein aufgeschlagenes Buch, auf dem die eingemeißelten Buchstaben SA V MA(T?)E VS zu lesen sind.

**Kapitell und Säule L:** Zwei nach innen aufgefächerte und tief eingekerbte Palmettenblätter belegen seitlich den Kapitellkörper. Die Säule ist mit einem diagonal eingekerbten unregelmäßigen Zick-Zackmuster ornamentiert.

### TÜ13 Judas (?) (Abb.129)

**Inschrift:** Aufgemalt S IUDA, auf der Schriftrolle ist gemeißelt S NTO ET IUDE, gemalt M STO L.

**Beschr.:** Der Apostel steht nach links gewandt und hält in beiden Händen ein ausgerolltes Pergament, das die links begrenzende Säule überschneidet. Auf dem Pergament sind in schwarzer Farbe die Buchstaben M STO L zu erkennen, darunter steht eingemeißelt S NIO ET IUDE. Den verbleibenden Raum zwischen dem Kopf und dem Bogenrund füllt ein großer

<sup>39</sup> Milton Weber (1959, S.155) liest darin denselben Namen.



Nimbus. Der rot bemalte kurze Vollbart des Apostels endet in kleinen Löckchen. Sein Umhang ist fein gerillt und hat einen breiten, umgeschlagenen Saum mit roten und blauen Farbspuren.

## C. KONSOLFIGUREN DES TÜRSTURZES

### Ko1 Stierkopf

**Beschr.:** Ein Stierkopf trägt den Türsturz an der linken Portalseite.

### Ko2 Menschenverschlingender Bestienkopf (Abb.177)

**Beschr.:** Ein Monsterkopf mit riesigem, zahnbesetzten Maul verschlingt drei nackte Menschen, die kopfüber oder mit den Füßen nach unten gefressen werden. Die Bestie hat einen Fransenpony über der gerunzelten Stirn, tiefliegende Augen, hervorstehende Wangenknochen und eine kleine spitze Nase. Der Kopf entspricht dem des Mischwesens vom linken Pfeiler (RP2, Abb.196) und den Höllenköpfen im Tympanon (Abb.175).

## D. DIE ARCHIVOLTEN (Abb.22, 86, 75)

Das Tympanon und der Türsturz werden von fünf Archivolten eingefasst, auf denen der Länge nach 84 Einzelfiguren verteilt sind.<sup>40</sup> Verschieden gestaltete Ornamentbänder setzen die figürlichen Archivolten, die Männer, Frauen, Tiere und Mischwesen versammeln, voneinander ab.<sup>41</sup>

Die erste figürliche Archivolte (Archivolte I) ist mit besonders langen, schlanken Figuren besetzt. Sie wird von der zweiten, mit Skulpturen belegten Archivolte (Archivolte II) durch ein dickes Wulstband, das in Zacken geführt wird, getrennt. Der links folgende Wulst ist zweigeteilt. Die eine Hälfte ist mit fein gerillten, eingekerbten Blättern belegt. Diese stoßen auf ein dünn aufliegendes Dreiecksband, das die andere Hälfte des Wulstes einnimmt. Es folgt ein wellenförmig emporwachsendes Perlband, aus dem zu beiden Seiten eingekerbte, fünfmal aufgefächerte Zackenblätter abgehen. Diese Perlband-Blattranke ist prominent gearbeitet, durchbrochen und liegt nur an den Kanten auf. Eine Ranke mit Palmettenblättern bildet die rechte Begrenzung der folgenden figürlichen Archivolte (Archivolte III). Kleine nach unten hängende eingekerbte Palmettenblätter werden von einem Perlband am Ansatz zusammengehalten. Die Stengel verschränken sich miteinander und legen sich um die Palmettenblätter, von denen noch weitere Blatableger abgehen.

Die dritte figürliche Archivolte (Archivolte III) wird an der linken Seite von einem geometrischen Muster begrenzt, das aus eingepprägten, eng aneinander liegenden Zick-Zackreihen besteht.

Eine breite Blattranke trennt die vierte und die fünfte figürliche Archivolte (Archivolte IV und V) voneinander. Die Blattranke besteht aus einem mehrfach der Länge nach eingekerbten Stiel, der sich kreisförmig einrollt und von dem in der Mitte kleine fünfmal aufgefächerte Blätter abgehen. Ein prominenter Würfelfries schließt die fünfte figürliche Archivolte nach außen ab.

<sup>40</sup> Vgl. zur Archivoltengestaltung in zeitgleichen Kirchen Nordspaniens, Kap.III.5., S.180.

<sup>41</sup> Zum allgemeinen Aufbau der Archivolten und deren Verlängerung im Gewände vgl. Kap.I.5.2. Die Zusammenstellung und Anbringung der Figuren entspricht nicht der ursprünglichen Konzeption, da einige Figuren beschnitten sind und Fragmente eingefügt wurden (vgl. Kap.III.1).

Die äußere Begrenzung bilden fein ziselierte Blätter mit einem Punktsteg, die sich an die Bogenkehle schmiegen und an den Blattenden nach vorn biegen.

Innerhalb der 84 Archivoltenfiguren sind **keine thematischen Schwerpunkte** zu erkennen. Pilger, Handwerker, Männer, Frauen, Akrobaten, Tiere, Soldaten, Mischwesen, Betende sowie Darstellungen der Luxuria und der Avaritia bevölkern diesen Portalteil.

Wiederholt kommt ein bestimmter **Typus** einer männlichen Figur vor, der hier vereinfachend als **Heiliger** bezeichnet werden soll. Es ist damit kein bestimmter Heiliger gemeint, sondern es kann sich um einen Propheten oder einfach einen alten, betenden Mann handeln. Die Heiligen sind besonders lange, schlanke Figuren, deren Gewänder sorgfältig ausgearbeitet sind. Die meist bärtigen Männer sind barfuß, tragen ein bodenlanges Gewand, bestehend aus Unter- und Überkleid, und einen Mantel. Bärte, Haare und Kleidungsstücke sind unterschiedlich gestaltet. Der Umhang wird entweder über der Brust geschlossen oder über den Kopf gezogen und bildet am Bauch unter den Händen gleichmäßige halbkreisförmige Falten. Die Männer halten entweder ein ausgerolltes Pergament oder ein Buch, auf das sie zeigen, legen die Hände zum Gebet zusammen oder umfassen Gefäße, etwa Weihrauch- oder Salbgefäße. An einigen Stellen sind auf den Schriftrollen gemalte und auch eingemeißelte Inschriften zu erkennen, die nicht mehr zusammenhängend gelesen werden können. Es lassen sich zwei wiederkehrende **Handhaltungen** unterscheiden. Die Handinnenflächen sind zum Gebet aneinandergelegt (Handhaltung a, z.B. AV33) oder eine Hand liegt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf der Handaußenfläche (Handhaltung b, z.B. AV1).

Das Motiv der von Schlangen und Kröten attackierten Frau als Verbildlichung der **Luxuria** taucht innerhalb der Archivolten gleich dreimal auf (AV10, AV79, AV84) und wird auf einem Relief des linken Zwickels wiederholt (LZ5). Der klassische "Partner der Luxuria", die **Avaritia**, kommt ebenfalls in den Archivolten vor (AV76). In den vier Darstellungen der Luxuria ist eine zunehmende Verwandlung zu beobachten. Die Frauen verschmelzen in unterschiedlichem Maße mit den sie angreifenden Reptilien. Am weitesten ist dieser Prozeß auf dem Zwickelrelief fortgeschritten (s. dort LZ5). Die riesigen Schlangen haben die Frau bereits bis auf den Oberkörper und den Kopf verschlungen, der jetzt den Kopf eines so entstandenen neuen dämonischen Wesens bildet. In den drei die Luxuria thematisierenden Archivoltenfiguren ist der Kampf noch nicht entschieden. Das Opfer kann sich zunächst scheinbar erfolgreich gegen die sie angreifenden Schlangen und Kröten wehren, denn diese haben noch nicht gänzlich von ihr Besitz ergriffen. In der Szene rechts unten (AV79) hat die Frau ihre Situation offenbar noch nicht erkannt. Die Schlangen kommen heimtückisch von hinten in einem weiten Bogen heran, haben die Beine der Frau bereits fixiert und sie so zu einem hilflosen Opfer gemacht.<sup>42</sup>

Immer wieder wurde versucht, in den Archivoltenfiguren Santa Marias einen inhaltlichen Zusammenhang zu sehen. Zuerst King und in ihrer Folge Milton Weber vertreten die These von einem christlichen Kalender, den sie mit verschiedenen Archivoltenfiguren rekonstruieren zu können glauben.<sup>43</sup> Sie interpretieren neun Skulpturen als Monatsdarstellungen bzw. Tierkreiszeichen. Der Vierbeiner (AV14), laut Milton Weber ein Widder, stünde für den Monat

<sup>42</sup> Vgl. zu dem Motiv der Luxuria die Ausführungen bei LZ5.

<sup>43</sup> King 1915, S.261; Milton Weber 1959, S.157-164.

März, der Stier (AV15) für den April und der Mann mit Axt und Eber (AV18) für eine Schlachtung und damit für den Monat November.<sup>44</sup> In der Person, die einen Kelch hält (AV19), sehen die Autorinnen eine Darstellung des Dezember. Sie selber geben jedoch zu bedenken, daß dies sehr ungewöhnlich wäre, da der Dezember meist durch einen Holzträger, eine Wildschweinjagd oder eine Schlachtung illustriert wird. Ein Mann mit Feuerholz - aufgrund einer falschen Nummerierung ist nicht festzustellen, auf welche Skulptur sich Milton Weber hierbei bezieht - repräsentiere den Oktober. In dem Falkner (AV30) sieht die Autorin den Monat Mai illustriert und in dem Mann mit zwei Gefäßen auf dem Schoß (AV43), Milton Weber zufolge zwei Wasserbehälter, den Januar. Die Frau, die eine Pflanze hält, sei als Monatsdarstellung des März zu verstehen, der üblicherweise als eine Person, die Reben oder Bäume beschneidet, dargestellt wird. Die Sirene (AV66) wird mit den Fischen und damit dem Monat Februar gleichgesetzt. Nach dieser Zusammenstellung wären überwiegend Monatsdarstellungen mit einigen Tierkreiszeichen kombiniert.

Die Darstellung der zwölf Monate hat meist die in dem jeweiligen Monat in der Landwirtschaft anfallende Arbeit zum Inhalt und ist auf zeitgleichen Darstellungen weitgehend gleichbleibend, fast formelhaft zu finden.<sup>45</sup> Die Motive aus Sangüesa entsprechen aber größtenteils nicht den Monatsdarstellungen vergleichbarer Zyklen.<sup>46</sup> Die in Frage kommenden Archivoltenfiguren folgen nicht direkt aufeinander und heben sich durch nichts von den übrigen ab. Vergleichbare Kalender aus dem 12.Jh. zeigen die Monatsdarstellungen in Medaillons direkt nacheinander folgend und nicht mit anderen Motiven vermischt. Die als Monatsdarstellungen interpretierten Handwerker - Männer, die jeweils ein Tier und ein Messer halten und somit von Milton Weber als Illustration einer Schlachtung bezeichnet werden - folgen direkt auf die Schuster, die eindeutige Handwerksdarstellungen sind. Es wäre unlogisch, diese als Berufsdarstellungen und die Männer mit Tieren dagegen symbolisch deuten zu wollen.<sup>47</sup>

## I. Archivolte (Abb.22, Schaubild 2)

### AV1 Heiliger (Handhaltung b)

**Beschr.:** Ein stehender Mann mit schulterlangen, hinter die Ohren gelegten Haaren, in der Mitte gescheitelt, Vollbart und großen Ohren, hält die Hände überkreuzt vor seiner Brust (Handhaltung b). Die Rechte liegt über der ausgestreckten Linken. Er trägt ein knöchellanges

<sup>44</sup> Milton Weber unterscheidet innerhalb der Berufsdarstellungen zwischen reinen Arbeitsdarstellungen als Illustrationen der Arbeiten des täglichen Lebens, mit denen "dem Christen das Wohl des Handwerks, der Arbeit gezeigt werden sollte" und Arbeitsdarstellungen, die als symbolische Monatsdarstellungen gewertet werden müßten.

<sup>45</sup> Vgl. Castiñeiras González 1993 Meses und ders. 1993 Calendario.

<sup>46</sup> In Spanien gibt es vergleichsweise wenige Beispiele derartiger Kalender. In dem Panteón de los Reyes von San Isidoro in León ist ein gemalter Kalender erhalten, dessen Einzelmotive in Medaillons gefaßt sind und nicht mit denen aus Sangüesa übereinstimmen. Die Zwickelreliefs der Puerta del Cordero derselben Kirche zeigen ebenfalls Zodiakzeichen (Abb.606). Weitere Monatsdarstellungen sind an den Gewändelaubungen aus Ripoll, auf dem Teppich von Gerona und im Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona erhalten (vgl. Webster 1938, S.79-86). Innerhalb der Medaillons des Westportals von Sainte-Madeleine in Vézelay, die die Monate illustrieren, findet sich ein Motiv, das einer Archivoltenfigur aus Sangüesa überraschend ähnlich ist (Abb.76). Es zeigt eine Frau, die auf den Schultern eines Mannes reitet, und steht für die Monate November und Dezember (vgl. AV83). Ausgerechnet diese Archivoltenfigur wird von Milton Weber jedoch nicht genannt.

<sup>47</sup> So lehnen Crozet (1969, S.51), Lojendio (1978, Zodiaque, Bd.7, S.164) und Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.20) die Interpretation als Kalenderserie ab.

Untergewand, das sich entlang der Beine in Röhrenfalten und dazwischen in feine Längsfalten legt. Der Oberkörper wird von einem Umhang bedeckt, unter dem die Hände hervorschauen. Der Stoff des Umhangs bildet in der Mitte mehrere U-Falten und zeigt über den Schultern wie mit einem Kamm gezogene Rillenfalten.

#### **AV2 Heiliger (bartlos, Handhaltung a)**

**Erhaltung:** Die Handspitzen sind abgebrochen.

**Beschr.:** Ein Mann legt die Hände in der traditionellen Gebetshaltung, die Handflächen aneinander, vor die Brust. Er trägt ein knöchellanges, fein plissiertes Gewand, das sich zwischen den Beinen zu einer kleinen Dreiecksfalte legt. Schräg darüber verlaufen zwei ebenso fein plissierte Stofflagen des Untergewandes. Der Oberkörper wird von einem schlichten Umhang bedeckt, der sich unterhalb der Arme zu einem Halbrund legt. Der Mann ist barfuß. Er hat einen auffallend breiten und langen Hals, kurze Haare und trägt keinen Bart.

#### **AV3 Heiliger (Buch)**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann hält ein offenes Buch vor die Brust, auf das er mit dem Zeigefinger der Rechten und zwei Fingern der Linken deutet. Er ist barfuß und ist ähnlich wie sein Begleiter (AV2) gekleidet.

#### **AV4 Heiliger (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Der Mann hält eine halb geöffnete Schriftrolle und deutet mit dem Zeigefinger der Rechten darauf. Er hat einen Vollbart, in die Stirn fallen in sich gerillte, wulstförmige Haarsträhnen. Der Heilige ist barfuß und trägt ein nicht weiter ausgestaltetes langes Gewand. Sein Kopf ist im Verhältnis zum Körper überproportional groß.

#### **AV5 Heiliger (Handhaltung b)**

**Beschr.:** Ein Mann mit langem, gerillten Vollbart, der sich unterhalb des Kinns in zwei Teile teilt, ist mit einem knielangen, über der Brust geschlossenen Umhang bekleidet. Unter dem Umhang schauen die Hände hervor. Die Linke liegt flach auf der Brust, die Rechte überschneidet die Linke mit dem ausgestreckten Zeigefinger (Gebetshaltung b). Der Umhang legt sich in flache Falten, unter denen das knöchellange Unterkleid zu sehen ist.

#### **AV6 Frau**

**Beschr.:** Eine Frau, deren Kopf von einem Schleier bedeckt wird, hält die Hände über Kreuz auf den Bauch. Nur in dem unteren Teil ihres Gewands, unter dem sich deutlich ihre Brüste abzeichnen, sind Falten ausgestaltet (Dreiecksfalte).<sup>48</sup>

*Die Leserichtung der Archivoltensculpturen ändert sich.*

#### **AV7 Heiliger (Handhaltung a, Abb.72)**

**Beschr.:** Die Archivoltenfigur zeigt einen Mann, der seine Hände mit den Handinnenflächen aneinander vor die Brust legt (Gebetshaltung a). Er ist barfuß und trägt einen knielangen

<sup>48</sup> Milton Weber (1959, S.159) glaubt trotz des Schleiers und der Brüste in der Figur einen Mönch erkennen zu können, der die Hände in den Gürtel steckt.

Umgang, der über der Brust zu schließen ist, die Falten sind als Halbkreise angedeutet. Das Untergewand fällt in zwei Lagen übereinander, deren obere schräg verläuft und fein plissiert ist.

#### **AV8 Frauenkopf**

**Beschr.:** Der in ein Manteltuch gehüllte Frauenkopf gehört eventuell zu dem Torso am linken Pfeiler (LP3, Abb.98) oder zu den drei Frauen am rechten Pfeiler (RP7, Abb.174).

#### **AV9 Heiliger (Gefäß)**

**Beschr.:** Der Heilige mit einem zweigeteilten, gewellten Bart (die Kopfrundung ist flach angeschnitten) hält mit beiden Händen ein Gefäß. Er trägt einen schlichten geschlossenen Umgang, ein bodenlanges Untergewand und ist barfuß.

#### **AV10 Luxuria**

**Beschr.:** Eine nackte Frau mit offenen langen Haaren wird von einer riesigen Schlange mit Katzenkopf angegriffen, die bereits das linke Bein ihres Opfers verspeist hat. Die Frau stützt das ihr verbleibende Bein auf den sich am Boden windenden Schlangenkörper.

Vgl. Katalog I, S.15.

#### **AV11 Heiliger (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Der Heilige hält mit beiden Händen eine ausgerollte Schriftrolle, auf die er mit dem Zeigefinger der Rechten verweist. Sein langer Umgang ist an den Seiten fein plissiert. Er ist barfuß.

Farbspuren am Umhangsaum (rot) und am Umgang (blau) sind erhalten. Die in der Schriftrolle eingemeißelten Buchstaben sind nicht mehr zu entziffern.

#### **AV12 Heiliger (Handhaltung a)**

**Beschr.:** Ein Mann hält die Hände mit den Handinnenflächen gegeneinander gepreßt vor seine Brust (Handhaltung a). Er trägt eine Kappe (?) und ist barfuß. Unter dem eng anliegenden Umgang zeichnen sich die Arme ab, an den Seiten legt sich der Stoff in wellenförmige, platte Falten.

### **II. Archivolte**

#### **AV13 Schmied (Abb.82)**

**Beschr.:** Ein Schmied, mit einem langen schlichten Gewand und kurzen Stiefeln bekleidet, steht vor seinem Amboß. Mit einer Zange greift er einen Gegenstand, der zur Bearbeitung bereit liegt, in der Rechten hält er den Hammer. Er hat eine Stirnglatze und schulterlanges Haar, das hinter die besonders großen Ohren gelegt ist. Das Kinn wird von einem langen Bart bedeckt.

Für die Größe und die prominente Stellung am Anfang der Archivolte ist die Figur - gerade im Vergleich zu einigen der Heiligenfiguren - erstaunlich schlicht belassen und wenig ausgestaltet (vgl. den Schmied RZ11, Abb.171).

#### **AV14 Vierbeiner**

**Beschr.:** Ein Vierbeiner, eventuell eine Kuh, hat den Kopf auf den Rücken gedreht und streckt die Zunge weit heraus, um sich lecken zu können. Der Körper ist glatt belassen.

#### **AV15 Vierbeiner**

**Beschr.:** Ein Widder mit lockigem Fell in Rückenansicht, den Schwanz ausgestreckt.

#### **AV16 Zwei Vierbeiner**

**Beschr.:** Zwei Phantasiewesen mit Hundeschnauze stehen dicht hintereinander. Das erste Tier streckt die Zunge weit heraus. Teile der Beine sind abgebrochen.

#### **AV17 Frau mit Kelch und Brot (?)**

**Beschr.:** Die Frau hält in der Rechten einen flachen runden Gegenstand, eventuell einen Laib Brot, und in der Linken eine kleine Schale. Sie trägt über dem Kopf ein Schleiertuch. Der geschlossene Umhang legt sich über ihrem Bauch in Rundfalten, darunter ist ein langes Untergewand zu sehen.

#### **AV18 Mann (Schlachter?) mit Axt und Eber (Abb.68)**

**Beschr.:** Ein bartloser Mann mit einem auffallend dicken, langen Hals umfaßt mit beiden Händen den Griff einer Axt. Dicht neben ihm steht ein Eber, der vermutlich an den Gürtel des Mannes gebunden ist.

#### **AV19 Frau mit Kelch (Schale)**

**Beschr.:** Eine Frau hält mit beiden Händen eine Schale. Sie trägt einen Schleier, der auf die Schultern fällt, einen seitlich geschlossenen Umhang und ein fein gefältetes Untergewand. Der Verlauf des Umhangs wird durch zwei mehrfach eingekerbte halbkreisförmige Faltenbahnen nachgezeichnet.

#### **AV20 Sitzende Frau?**

**Erhaltung:** Auf der Höhe des Mundes ist ein Stück herausgeschlagen.

**Beschr.:** Eine sitzende Frau faltet die Hände über der Brust. Ihr Umhang legt sich über den Knien in Falten. Sie trägt kurze Stiefel.

#### **AV21 Männerkopf**

**Beschr.:** Der bartlose Männerkopf mit dickem Hals ist im Vergleich zu den anderen Archivoltenfiguren sehr groß.

*Die Leserichtung der Skulpturen ändert sich.*

#### **AV22 Mann mit Hand an Wange und Bauch**

**Beschr.:** Ein Mann legt die eine Hand flach an die Wange, die andere vor die Brust. Er trägt einen schlichten Mantel und ist barfuß.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Die Bedeutung dieser Geste, die zunächst mit Kummer oder Angst assoziiert wird, ist ebensowenig klar wie das Halten des eigenen Handgelenks (z.B. AV80, Abb.69) oder die Geste der Frau, die ihre Brust umfaßt (AV24). Zur Interpretation der Gesten in der romanischen Kunst vgl. Garnier 1982 und ders. 1989.

**AV23 Frau mit angehobenem Rock? (Abb.136)**

**Beschr.:** Eine Frau mit langen, zur Seite aufliegenden Haaren oder einem Schleier hält mit der Linken ihren Umhang fest, der über der Brust mit einer Punktschnalle zusammengehalten wird. Der Umhangsaum bildet gleichmäßige platte, halbrunde Falten. Mit der Rechten hebt die Frau ihr Untergewand ein wenig an.

Eine Skulptur am linken Pfeiler (LP9, Abb.137), die ursprünglich vermutlich aus dem Archivoltbereich stammt, zeigt eine Frau in derselben Haltung.

**AV24 Eine Frau, die ihre Brust umfaßt (Abb.80)**

**Beschr.:** Eine Frau mit hinter die Ohren gelegten Haaren, die in sich gerillt sind, umfaßt mit der Rechten ihre entblößte Brust, die aus dem Umhang hervorschaut. Die Linke greift den rechten Unterarm. Der offene Umhang gibt den Blick auf das Untergewand mit fein gefälteten Armen frei.

**AV25 Mann (Schlachter?) mit Ziegenbock und Messer**

**Beschr.:** Ein junger, bartloser Mann packt mit der Linken die Vorderläufe eines Ziegenbocks, in der Rechten hält er ein Messer. Er trägt kurze Stiefel.<sup>50</sup>

**AV26 Frau? (Schlachter?) mit Kaninchen (Abb.78)**

**Beschr.:** Eine sitzende Frau (?) mit langen offenen Haaren greift mit der einen Hand einen Hasen und umfaßt mit der anderen ein großes Messer. Sie trägt ein langes Kleid und Stiefel.

**AV27 Schuster (Abb.85)**

**Beschr.:** Ein sitzender Schuster mit Vollbart spannt einen länglichen Gegenstand über einen Schuh. Er trägt ein langes Gewand und eine Schürze.

Der Schuster gehört zu den in der romanischen Bauplastik häufig abgebildeten Handwerkern. So zeigt eine Skulptur der ehemaligen Westfassade der Kathedrale von Pamplona einen Schuster in derselben Arbeitshaltung wie die Sangüesaner Archivoltengigur (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.40a). Zu den berühmtesten Handwerksdarstellungen der romanischen Bauplastik Nordspaniens gehören die Archivoltengiguren der Santiagokirche von Carrión de los Condes (Abb.83). Dort wird der Schuster aber nicht wie üblich in Arbeitskleidung, sondern in langen reichen Gewändern mit einem Umhang und Mütze gezeigt.<sup>51</sup>

**AV28 Schuster (?)**

**Beschr.:** Der Schuster, der seinem Vorgänger ähnelt (AV27), ist ebenfalls wie dieser mit einer Schürze über dem langen Untergewand bekleidet. Er stützt einen Gegenstand auf das rechte Knie.

**AV29 Schuster (?) (Abb.84)**

**Beschr.:** Dieser Schuster hat eine Stirnglatze und hält einen Schuh auf dem Schoß.

<sup>50</sup> Crozet (1969, S.51) bezeichnet die Figur als junge Frau mit einem Lamm.

<sup>51</sup> Vgl. Angermann 1986.

Laut Milton Weber (1959, S.159) sind in den drei Archivoltenfiguren drei verschiedene Arbeitsgänge bei der Herstellung eines Schuhs illustriert. Der Schuster schneidet die Sohle (AV27), betrachtet sein fertiges Werk (AV28) und arbeitet an der Schnalle (AV29).

### III. Archivolte

#### AV30 Falkner (Abb.65)

**Beschr.:** Auf der rechten Hand eines jungen Mannes sitzt ein großer Vogel.

#### AV31 Mann (?) mit Buch

**Beschr.:** Ein junger Mann hält in beiden Händen ein geschlossenes Buch. Er trägt ein in der Taille gegürtetes, langes Gewand.

#### AV32 Akrobaten-Musikerpaar (Abb.73)

**Beschr.:** Ein Violaspieler steht auf dem Kopf seiner Partnerin, die die Hände in die Hüften stützt. Ihre langen Haare fliegen zur Seite. Beide tragen bodenlange schlichte Gewänder, die nur zwischen den Beinen Falten werfen. Das Musikinstrument des Mannes hat einen mit Perlen verzierten Griff.<sup>52</sup>

Die beiden sind als Akrobaten oder Spielleute (Jugladores) zu bezeichnen, die auf Kirchplätzen den Bewohnern und den Pilgern aufspielten.<sup>53</sup>

#### AV33 Heiliger (Handhaltung a, Abb.135)

**Beschr.:** Auffallend ist der in zwei kurzen Zipfeln endende Vollbart des Mannes. Er hat die Hände in Gebetshaltung mit den Handinnenflächen aneinander gelegt. Wulstartige Haarsträhnen fallen ihm in die Stirn. Seine Kleidung ist besonders aufwendig und kostbar gestaltet. Unter dem langen Umhang legt sich das Unterkleid in halbrunde Parallelfalten. Über den nackten Füßen schlägt der mit einem Punktornament besetzte Saum in Dreiecksfalten auf.

#### AV34 Vierbeiner

**Beschr.:** Ein Vierbeiner, eventuell eine Kuh, hat den Kopf weit zurück gedreht.

#### AV35 Frau mit Inschrift

**Beschr.:** Die Frau rafft ihr Kleid mit der Rechten, so daß dieses in mehreren Zick-Zackfalten herabfällt. Darüber trägt sie einen schlichten Umhang, der über der Brust geschlossen ist, sowie einen Schleier, der auf ihrer Brust in Falten aufliegt. Auf dem Umhang sind in zwei Reihen übereinander die Buchstaben PVA(T)M zu erkennen, auf die sie mit der Linken zeigt.

<sup>52</sup> Vgl. zu Darstellungen von Musikern in der Bauplastik Aragóns und zur Bestimmung der verschiedenen Musikinstrumente Calahorra Martínez 1993 Kat. Ausst. Jaca und Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993.

<sup>53</sup> Das Motiv der Gaukler, Akrobaten und Spielleute in der romanischen Kunst wird behandelt von Berland 1987.



**AV36 Sitzende Frau**

**Beschr.:** Eine sitzende Frau mit langen offenen Haaren hat die riesigen Hände über den Knien gefaltet. Ihre Brüste zeichnen sich deutlich unter dem bis auf einen Halsausschnitt schlichten Kleid ab. Zwischen den Beinen bildet der Stoff eine große Falte.

**AV37 Frau (?) mit Gefäß**

**Erhaltung:** Der Kopf ist herausgebrochen.

**Beschr.:** Eine Frau (?) hält in beiden Händen ein rundes Gefäß. Der Umhang, dessen Unterseite mit feinen Rillen verziert ist, legt sich in eine Rundfalte.

**AV38 Frau (?) mit Zeigegestus**

**Beschr.:** Eine Frau (?) rafft ihren langen Rock und zeigt nach rechts in Richtung des Tympanons.

*Die Leserichtung der Skulpturen ändert sich.*

**AV39 Akrobat (?)**

**Beschr.:** Ein junger Akrobat steht mit einem angewinkelten Bein, das unter seinem in viele Falten gelegten Rock verschwindet, auf dem Kopf.

**AV40 Heiliger (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Der besonders lange Mann mit zweigeteiltem langen Vollbart hält eine ausgerollte Schriftrolle in den Händen und zeigt mit zwei Fingern der Rechten darauf. Sein Untergewand wirft sich zu der bereits mehrfach gesehenen Dreiecksfalte auf.

**AV41 Vierbeiner**

**Beschr.:** Ein Vierbeiner (Kuh?), den Kopf auf den Rücken gedreht, streckt seine lange Zunge heraus.

**AV42 Mann (Schlachter?) mit Ziege und Messer**

**Beschr.:** Ein junger Mann trägt eine Ziege in beiden Armen und hält ein Messer.

**AV43 Magier (?) (Abb.81)**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann mit Vollbart und in der Mitte gescheitelten, schulterlangen Haaren sitzt auf einem phantasievoll gestalteten Thron. Die Stuhlbeine enden in kleinen Katzenköpfen und ein großer Katzenkopf dient als Fußschemel. Auf dem Schoß hält der Mann mit der Linken zwei zylindrische Gegenstände, als doppeltes Gefäß oder zwei Becher zu deuten, und in der Rechten ein Messer. Ein Halsausschnitt bzw. ein Amulett oder Schmuckstück zierte das ansonsten schlichte Gewand. Er trägt kurze Stiefel.

Die Skulptur ist im Vergleich zu den umgebenden Archivoltenfiguren besonders groß. Je nach Interpretation des Gegenstands, den der Mann auf den Knien hält, wird er als Trinker bzw. Wirt, Musiker, Töpfer oder als Personifikation des Februars in Form des Aquarius gedeutet.<sup>54</sup> Keiner

<sup>54</sup> Vgl. Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.140; Crozet 1969, S.52. Aragonés Estella (1993, S.264) schreibt den Mann dem Themenkomplex der Spielleute und Akrobaten (juglares) zu, ohne Anhaltspunkte anzugeben.

der Autoren erwähnt die ungewöhnlichen Katzenköpfe und das Amulett, das am Hals hängt. Diese Details legen eine Interpretation als Magier nahe.

#### **AV44 Pilger (?)**

**Beschr.:** Ein Mann hält einen Wanderstab in Form eines Taus vor den Körper, der ihn als Pilger auszeichnet. Sein Umhang paßt sich weich den Armrundungen an und wird durch längs verlaufende Rillen strukturiert.

#### **AV45 Bischof**

**Beschr.:** Der Mann trägt einen Kinnbart. Sein Hut und der Krummstab, den er mit beiden Händen umfaßt, charakterisieren ihn als Bischof.

#### **AV46 Heiliger mit Schrifttafel**

**Beschr.:** Der Mann hält eine Tafel bzw. ein geöffnetes Buch in den Händen. Sein Umhang bildet an der Seite halbrunde platte Falten.

### **IV. Archivolte**

#### **AV47 Heiliger (?)**

**Beschr.:** Ein Mann von besonders langer Statur mit lockigem Bart und einer Kappe hält beide Arme dicht vor den Oberkörper. Sein Umhang legt sich am Rand in viele platte Falten. Das Untergewand fältelt sich an den Handgelenken.

#### **AV48 Frau (?) mit Schriftrolle**

**Beschr.:** Eine Frau (?) mit kinnlanger, eng anliegender Haarkappe hält eine ausgerollte Schriftrolle vor dem Oberkörper.

#### **AV49 Heiliger**

**Erhaltung:** Ein Teil der rechten Hand fehlt.

**Beschr.:** Ein Mann mit Glatze und zweigeteiltem langen Bart faßt mit der Linken seinen Umhangsaum, der sich an den Rändern in platte Zick-Zackfalten legt.

#### **AV50 Frau (?)**

**Beschr.:** Eine Frau (?) umfaßt mit der linken Hand ihr rechtes Handgelenk. Sie hat einen besonders langen, dicken Hals und glatte, schulterlange Haare. Je drei Hakenfalten deuten die Rundungen der Knie an. Der Umhang bildet unter den Händen ein Halbrund.

#### **AV51 Person mit Kugel - Nackter Mann**

**Beschr.:** Zwei Figuren folgen direkt übereinander und sind aus einem Stein gehauen, so daß der Mann auf dem Kopf der Frau sitzt. Die Knie sind nach innen gedreht, als ob er damit seine Scham verdecken wolle. Sein rechter Unterschenkel und ein Teil der Hände sind abgebrochen. Die Frau hält eine Kugel in der Hand, die andere Hand liegt auf ihrem Knie. Sie hat auffallend große Ohren und trägt ein bodenlanges Kleid.

**AV52 Heiliger (Handhaltung a)**

**Beschr.:** Ein Mann mit Vollbart, großen Ohren und Fransenpony hält die Hände zum Gebet zusammengelegt vor die Brust. Eine Schnalle mit Punktornament schließt seinen Umhang. Das Unterkleid ist in Längsrichtung, wie mit einem Kamm gezogen, fein gerillt.

**AV53 Heiliger (rundes Gefäß)**

**Beschr.:** Ein Mann mit großen Ohren, auffallend langem Hals und Fransenpony umfaßt mit beiden Händen ein rundes Gefäß. Sein Rock bildet zwei parallele rautenförmige Falten.

**AV54 Vierbeiner**

**Beschr.:** Der Vierbeiner ist entgegen dem Verlauf der übrigen Archivoltenfiguren nicht longitudinal, sondern radial angebracht.

*Die Leserichtung der Skulpturen ändert sich.*

**AV55 Heiliger (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Ein Mann (sein Kopf ist herausgebrochen) hält in der Linken eine ausgerollte Schriftrolle, auf die er mit dem Zeigefinger der Rechten verweist. Er trägt kurze Stiefel, was für den als Heiligen charakterisierten Männertypus ungewöhnlich ist.

**AV56 Sitzender Mann (Heiliger?)**

**Beschr.:** Ein sitzender Mann mit Glatze und großen abstehenden Ohren hat beide Hände in den Schoß gelegt.

**AV57 Akrobat**

**Beschr.:** Ein Akrobat wirft seine Beine weit nach hinten und winkelt sie an, so daß er seine Füße umfassen kann. Das Kinn müßte bei dieser Haltung das gesamte Körpergewicht tragen. Die langen Haare sind in einem hochstehenden Pferdeschwanz zusammengefaßt und lassen die großen abstehenden Ohren sehen (vgl. Akrobat AV81).

**AV58 Heiligentypus (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Ein junger Mann mit großen Ohren und langem Hals zeigt auf eine ausgerollte Schriftrolle, die er in der Linken hält.

**AV59 Sitzender Mann**

**Beschr.:** Der sitzende (?) Mann mit besonders großen abstehenden Ohren und Fransenpony hat die Hände über seinem Bauch gefaltet. Eine Schnalle schließt den Umhang über der Brust.

**AV60 Frau mit Pflanze**

**Beschr.:** Eine Frau mit langen offenen Haaren hält in der Rechten ein mehrfach aufgefächertes Blatt. Ihr Kleid wird von einem lang herunterhängenden Gürtel geschlossen.

**AV61 Heiliger (Handhaltung a)**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann mit in der Mitte gescheiteltem Haar legt die Hände zum Gebet zusammen.

**AV62 Heiliger (Buch)**

**Beschr.:** Der Mann mit lockigem Vollbart und Fransenpony zeigt auf das aufgeschlagene Buch, das er hält. Feine Einkerbungen zeichnen den Stoffverlauf des Gewandes und des Umhangs.

**AV63 Heiliger**

**Beschr.:** Ein besonders langer Mann mit gewelltem, spitzen Bart und Fransenpony hält beide Hände vor die Brust

**V. Archivolte****AV64 Heiliger (?) (Abb.523)**

**Beschr.:** Ein Mann mit einem in sich gewellten langen Vollbart, der durch fünf übereinander gelegte Schichten kurzer Haare und durch lange Schnurrbarthaare strukturiert ist, hat eine Hand auf seinen Oberarm gelegt und die andere unter den Umhang gesteckt. Er trägt Stiefel.

**AV65 Heiliger (Schriftrolle)**

**Beschr.:** Ein junger Mann zeigt auf eine Schriftrolle, die er in der Rechten hält.

**AV66 Sirene mit zwei Fischen**

**Beschr.:** Eine Sirene mit langen, offenen Haaren, nacktem Oberkörper - ihre Brüste und Rippen sind deutlich zu erkennen - und Fischeschwanz hält in jeder Hand einen Fisch. Den Ansatz des Fischleibes säumt, wie bei Mischwesen öfter zu sehen, ein Fellröckchen.

**AV67 Pilger**

**Beschr.:** Ein Pilger stützt sich auf seinen Wanderstab in Tauform (vgl. AV44).

**AV68 Löwengreif**

**Beschr.:** Ein Vierbeiner mit Löwenkörper, Flügeln, Vogelkrallen und Vogelkopf mit gekrümmtem Schnabel und Hahnenkamm ist so groß, daß er die hinteren Ornamentbänder überschneidet und die ganze Breite des Steins einnimmt. Der Schwanz wird durch die Hinterläufe geführt und liegt auf dem Rücken auf.

**AV69 Sitzender**

**Beschr.:** Von einer nackten (?) sitzenden Person sind nur das linke Bein, der rechte Fuß und ein Teil des Unterkörpers erhalten.

**AV70 Engel mit Seele (Abb.71)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Engels ist herausgebrochen.

**Beschr.:** Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und langem Gewand hält in beiden Händen ein kleines nacktes Menschlein, das die Hände zum Gebet zusammenlegt (Handhaltung a). Der Engel nimmt mit seinen Flügeln die gesamte Steinbreite ein und überschneidet die seitlichen Ornamentbänder. Der nackte Mensch steht - vergleichbaren Darstellungen wie z.B. der Sterbeszene auf einem Gewändekapitell aus Santa María, Uncastillo (UnGK1, Abb.447), oder

der Seelenwägung im Tympanon von San Miguel, Biota (Abb.652), entsprechend - für die Seele eines Verstorbenen, die von einem Engel beschützend in Empfang genommen und ins Paradies geführt wird.

#### **AV71 Ritter mit Dolch und Schild (Abb.22)**

**Beschr.:** Kopf und Gesicht des Ritters sind mit einem Helm geschützt, der nur einen schmalen Sehschlitz freigibt. Den Körper verdeckt ein großer, spitz zulaufender Schild. Nur die Stiefel und die rechte Hand, in der der Krieger einen Dolch hält, schauen darunter hervor.

#### **AV72 Ritter mit Speer (Lanze?) und Schild**

**Beschr.:** Ein junger Mann hält einen spitz zulaufenden länglichen Schild vor seinen Körper. Darunter sind nur die kurzen Stiefel zu sehen. Mit der Rechten umfaßt der Krieger einen Speer (Lanze). Im Gegensatz zu seinem Mitstreiter trägt er keinen Helm.

Die zwei Ritter sind durch die Plazierung aufeinander bezogen. Sie kämpfen jedoch nicht gegeneinander, womit eine Interpretation als Darstellung der Psychomachia, des Kampfes zwischen Tugend und Laster, wie sie Milton Weber vorschlägt, ausscheidet.<sup>55</sup>

*Die Leserichtung ändert sich hier.*

#### **AV73 Heiliger (Gefäß)**

**Beschr.:** Ein Mann hält in beiden Händen ein Gefäß.

#### **AV74 Petrus (Abb.79)**

**Beschr.:** Ein sitzender Mann umfaßt mit beiden Händen einen großen, mit den Zinken nach oben gerichteten Schlüssel. Er greift den Ring des Schlüssels mit der Linken, auf den Hals legt er den Zeigefinger der Rechten. Sein Umhang weht in einem weiten Bogen um den Körper, so daß der Stoff die begrenzenden Ornamentstreifen überschneidet. Die Beine zeichnen sich deutlich unter dem Gewand des Mannes ab. Er ist barfuß.

Diese Archivoltenfigur ist als einzige anhand des Attributes als bestimmte Person, als der Apostel Petrus, zu identifizieren.

#### **AV75 Sitzender Mann**

**Beschr.:** Ein sitzender Mann hat beide Hände über dem Bauch ineinandergelegt.

#### **AV76 Avaritia (Abb.77)**

**Beschr.:** Vom Hals eines sitzenden jungen Mannes mit langen Haaren hängt ein schwerer Beutel. Der Mann legt in einer ungewöhnlichen Geste die ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger auf den Strick, als ob er die Last dadurch erleichtern oder auf den Beutel zeigen wolle.

Zur Darstellung der Avaritia vgl. Katalog I, IAc.

---

<sup>55</sup> Milton Weber 1959, S.164.

**AV77 Musiker (Flöte)**

**Beschr.:** Ein sitzender junger Mann bläst mit dick aufgeblähten Wangen eine Flöte.

**AV78 Phallusmann**

**Beschr.:** Ein kleiner sitzender nackter Mann hat die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger auf seinem Bauch liegen, die Linke stützt er auf den linken Oberschenkel. Sein Geschlecht ist deutlich zu sehen.<sup>56</sup>

**AV79 Luxuria (Abb.107)**

**Beschr.:** Eine nackte sitzende Frau wird von zwei Schlangen attackiert, die sich mit ihren Schwanzspitzen wie Fesseln um die Beine ihres Opfers legen. Die Tiere beißen in Brust und Ohr der Frau, die besonders große Brüste hat und mit einer Hand ihre Scham verdeckt. Mit der anderen Hand versucht sie, die Schlange, die gerade an ihrer Brust nagt, zu packen. Die Schlangen bilden zusammen eine Kreis- bzw. eine Rosettenform. Die Dreiergruppe nimmt die gesamte Breite der Archivolte mit den beiden begrenzenden Ornamentbändern ein.<sup>57</sup>

Vgl. Katalog I, S.14.

**AV80 Rebekspieler (Abb.59)**

**Beschr.:** Die besonders lange Figur zeigt einen Mann (Heiliger), der ein Rebek spielt. Das Instrument ist detailliert dargestellt, so daß man drei Saiten, den Bogen mit einer Verzierung am Ansatz, die Rosette, die das Halsende des Rebek zierte, und das Loch des Klangkörpers erkennt. Mit der Linken greift der Musiker die Saiten, mit der Rechten führt er den Bogen. Sein Bart und die in der Mitte gescheitelten Haare sind als fein gezogene Rillen ausgearbeitet. Auch das Gewand ist der Länge nach gerillt und somit als fein plissiert charakterisiert. Der Musiker trägt einen Umhang, der weit aufweht bis er die seitlichen Ornamentstreifen überschneidet.

**AV81 Akrobat (Abb.74)**

**Beschr.:** Ein junger Mann stützt sich auf beide Hände und wirft die Beine in den Rücken. Er trägt den breiten Gürtel der Akrobaten mit einer großen runden Schnalle.<sup>58</sup>

**AV82 Frau mit entblößten Brüsten**

**Beschr.:** Die sitzende Frau mit langen offenen Haaren hat das Kleid geöffnet, so daß ihre Brüste zu sehen sind. Ihre Hände ruhen übereinander gelegt im Schoß.

**AV83 Akrobatenpaar (?, Abb.75)**

**Beschr.:** Eine Frau mit langem Manteltuch sitzt rittlings auf den Schultern eines Mannes, der ihre Beine festhält, und hat die gefalteten Hände auf seinen Kopf gelegt.

Die beiden könnten ein Akrobatenpaar darstellen, obwohl die Stellung ungewöhnlich ist. Tänzer und Akrobaten werden in der Bauplastik Nordspaniens in drei verschiedenen Stellungen

<sup>56</sup> Vgl. Crozet 1969, S.52

<sup>57</sup> Was Milton Weber (1959, S.157) als Geldbeutel ansieht, ist der Kopf der zweiten Schlange, die der Frau in die Brust beißt.

<sup>58</sup> Aragonés Estella (1993, S.253) verweist auf dieses besondere Kleidungsstück der Akrobaten, den "cinturón de fuerzas", der den Gaukler bei seinen Kunststücken stützt (vgl. auch Berland 1987).

gezeigt, als brückwerfende Tänzerin (AgGK3, Abb.420),<sup>59</sup> als Akrobat, der die Füße über den Kopf wirft (AV39, AV57) oder als Tänzerinnen, die Rücken an Rücken stehen und die Hände in die Taille stützen (Uncastillo UnAvl9, UnKo13, Abb.493).

Die erstaunliche Ähnlichkeit der Sangüesaner Skulptur zu einer Medaillonfigur aus Sainte-Madeleine in Vézelay (Abb.76) eröffnet eine andere Interpretationsmöglichkeit. Das Paar steht in Vézelay für den November, der den Dezember auf den Schultern trägt. Ohne jeglichen weiteren Hinweis auf einen Kalender ist die Deutung jedoch nicht wahrscheinlich.<sup>60</sup>

Das Motiv der Frau, die auf dem Mann reitet, hat auch klare sexuelle Konnotationen und so findet sich ein vergleichbares Paar, das von Schlangen gequält wird, in eben dieser Haltung in der Hölle auf dem Conquer Tympanon (Abb.659). Die beiden Sünder sind hier nackt und werden von Teufeln ins Feuer gestoßen.<sup>61</sup>

### **AV84 Luxuria (Abb.106)**

**Beschr.:** Eine Schlange und eine dicke Kröte verbeißen sich in den Brüsten einer nackten Frau, die die Schlange unterhalb des Kopfes mit der Rechten greift.

Vgl. S.15.

## **DIE GEWÄNDEKAPITELLE**

### **GK1 Verkündigung an Maria (Abb.92)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist an einigen prominenten Stellen abgestoßen, so etwa an den Nasenspitzen, an der rechten Hand und den Füßen der Maria.

**Beschr.:** Die linke Kapitellseite wird ganz von einem Engel mit nach hinten ausgestreckten Flügeln eingenommen, auf der rechten Hälfte stehen zwei Frauen dicht nebeneinander, den Rücken zur Wand. Ein dicker, unbearbeiteter Vorsprung an der Kämpferecke trennt den Engel von den Frauen und wird an den äußeren Ecken etwas kleiner wiederholt. Der Oberkörper des Engels ist nach rechts den beiden Frauen zugewandt. Sein Unterkörper wird dagegen frontal gezeigt und die Füße stehen der frontalen Ausrichtung entsprechend auf dem Kapitellring, so daß sich eine ungewöhnliche Körperdrehung ergibt. Mit der rechten Hand zieht der Engel seinen Umhang quer über die Brust.<sup>62</sup> Die Linke ist erhoben und berührt die Schulter der ihm am nächsten stehenden Frau.<sup>63</sup> Sie hält beide Hände mit den Handinnenflächen nach außen vor die Brust, als ob sie erschrocken vor der Erscheinung zurückscheue (s.u.). Ihre Begleiterin legt, wie um sie zu beruhigen, die Hand auf die Schulter und zeigt mit der Linken in Richtung des Engels.<sup>64</sup> Beide Frauen tragen Schultertücher, bodenlange Gewänder und Umhänge, die der Armhaltung entsprechend herabfallen.

<sup>59</sup> Vgl. Kap.II.4.2.

<sup>60</sup> Vgl. den Interpretationsvorschlag der Archivoltfiguren Sangüesas als Monatsdarstellung, S.16.

<sup>61</sup> Zu der sexuellen Bedeutung des Reitmotivs vgl. Bredekamp 1989, S.243-244.

<sup>62</sup> So auch Biurrún y Sótíl 1936, S.381; Milton Weber 1959, S.150; Crozet 1969, S.50 und Quintana de Uña 1987, S.274/275.

<sup>63</sup> Die Arm- und Handhaltung des Engels ist auf den ersten Blick nicht genau zu erkennen. Man könnte meinen, er halte eine Schrifftrolle in den Händen. Der Wulst unterhalb der rechten Hand ist jedoch das untere Ende des Umhangzipfels, den der Engel über den Oberkörper zieht, vgl. Quintana de Uña 1987, S.275.

<sup>64</sup> Vgl. Quintana de Uña 1987, S.275.

**Ikonomographie:** Das Kapitell stellt die Verkündigung an Maria dar (Lk 1,26-38). Der Engel tritt, die Hand zum Gruß erhoben, von der linken Seite zu Maria, um ihr die Geburt eines Sohnes zu verkünden, den sie als Jungfrau vom Heiligen Geist empfangen werde und dem sie den Namen Jesus geben solle. Maria drückt in einer Geste der Ehrfurcht oder scheuen Abwehr ihre Verwunderung, ihr Erschrecken oder aber auch ihre Bereitschaft aus, den "Sohn des Höchsten" zu empfangen.<sup>65</sup>

Die stark voneinander abweichenden Interpretationen dieses Kapitells - Azcárate bezeichnet es als Darstellung der drei Marien am Grabe Christi, García Gainza als Kombination der Verkündigung und der Heimsuchung<sup>66</sup> - zeigen, daß die Szene nicht unmißverständlich als Verkündigung an Maria zu deuten ist, da sie nicht dem auf zeitgleichen Kapitellen vorgeführten Bildtypus des Motivs entspricht. Gewöhnlich kommt der Engel von links auf Maria zu; er kniet oder steht und hält manchmal einen Kreuzstab in der Hand.<sup>67</sup> Maria wendet sich sitzend oder stehend dem Engel zu, so daß ein direkter Kontakt zwischen ihnen entsteht.<sup>68</sup> Die zwei Seiten des Kapitells in Sangüesa werden dagegen als separate Bildflächen behandelt. Es besteht kein Blickkontakt der Personen untereinander und nur die bei genauer Betrachtung zu erkennenden Berührungen verbinden die Akteure. Der Engel legt seine Hand auf Marias Schulter, wie um auf sich aufmerksam zu machen, Marias Begleiterin ergreift den Arm der Jungfrau. Es fehlt jede Andeutung eines Raumes oder eines Ortsbezugs, durch den eine Interpretationshilfe gegeben würde.<sup>69</sup>

Die unterschiedlichen Deutungen erklären sich v.a. durch die Begleitperson Mariens. Sie wird in dem Lukasevangelium nicht erwähnt und ist entsprechend auf Verkündigungsdarstellungen der Bauplastik des 12.Jhs. nur selten zu finden.<sup>70</sup> In Darstellungen der Verkündigung aus karolingischer Zeit wird Maria dagegen oft eine Dienerin beigegeben, die als Hinweis auf die

<sup>65</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.49; Quintana de Uña 1987, S.275.

<sup>66</sup> Azcárate 1976, S.144; García Gainza u.a. 1992 C.M.N., Bd.4,2, S.372. Gegen eine Interpretation als Darstellung der Marien am Grab Christi spricht die Anzahl von allein zwei Frauen. Außerdem fehlen die Gefäße mit dem Salböl und es gibt keinerlei Hinweis auf das Grab, das meist als Sarkophag oder doch zumindest durch ein Architekturkürzel angedeutet wird (vgl. Katalog II, San Martín Uncastillo, UnMaK1, Abb.186).

<sup>67</sup> Vgl. z.B. das Kapitell "Verkündigung an Maria" aus San Juan de la Peña (Pe4, abgebildet in Buesa Conde 1989) und das entsprechende Relief des Westportals von San Salvador, Leyre (LeRZ17, Tyrrell 1958, Abb.24)

<sup>68</sup> Auf einigen Darstellungen der Verkündigung wird Maria von Joseph begleitet, der seinen Kopf nachdenklich oder schlafend auf die Hand stützt. So zeigt z.B. ein Kapitell des Westportals von San Miguel in Estella (EsGK1) die Verkündigung (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.282a); ebenso in Eguarte (abgebildet in Valdez del Alamo 1990 Silos, Abb.22) und Burgo de Osma, Kathedrale, ehemaliger Kapitelsaal (abgebildet bei Valdez del Alamo 1990 Silos, Abb.17). Eine besondere Variante, die sich nur in der spanischen Bauplastik findet, stellt die "Anunciación-Coronación", die Verkündigung-Krönung dar, bei der ein bis zwei Engel hinzukommen, die Maria im Moment der Verkündigung die Krone auf das Haupt setzen (vgl. die Ausführungen zu diesem seltenen Motiv Katalog I, LZ14).

<sup>69</sup> So verweist z.B. auf einem Pfeilerrelief des Kreuzgangs von Santao Domingo in Silos (Abb.157) ein Vorhang, der um zwei Säulen gewunden ist, auf die häusliche Umgebung der Gottesmutter.

<sup>70</sup> Die in Sangüesa gewählte Darstellungsart der Verkündigung mit drei Personen (Engel, Maria, weibliche Begleiterin) findet sich - soweit zu übersehen - allein auf Kapitellen in San Martín, Uncastillo (UnMa2a, Abb.52, zu den engen Bezügen zwischen der Bauplastik Sangüesas und San Martins, vgl. Kap.II.2.2.a.), San Juan de Ortega (Abb.93, 94, Burgos, vgl. Perez Carmona 1960, S.268; Valdez del Alamo 1990), Huesca, San Pedro el Viejo (Abb.93, heute Museo de Huesca, vgl. Arco y Garay 1942, C.M.E). In San Quirce (Burgos) wird die Verkündigung neben der Heimsuchung gezeigt. Zwischen den beiden Szenen steht eben jene Begleiterin, die auch hier unterschiedlich gedeutet wird, als Dienerin, als Maria selbst auf dem Weg zu Elisabeth oder als Kirchenpatronin (vgl. Perez Carmona 1960, S.164; Lojendio/ Rodriguez 1978, Zodiaque, Bd.1, S.286).



Hoheit Mariens zu verstehen ist und darüber hinaus die Funktion hat, Zeugin des Ereignisses zu sein.<sup>71</sup>

## **GK2 Darbringung Christi im Tempel (Abb.140, 141)**

**Beschr.:** Die zentrale Szene wird auf der linken Kapitellseite dargestellt. Rechts und links eines quadratischen Tisches, der wie ein Altar mit einer Decke verhüllt ist, stehen eine Frau und ein alter Mann, der sich genau an der Kapitellkante unter einem kleinen Vorsprung befindet. Auf dem erhöht über dem Boden platzierten Tisch bzw. Altar sitzt ein Kind, das die Frau dem Mann entgegen reicht. Es greift nach den Händen des Alten. Ein dreifach ausgewölbter Fortsatz direkt über dem Kopf des Kindes ist vermutlich als Baldachin zu verstehen. Auf der rechten Kapitellseite steht eine weitere Frau, die zwei Vögel in den mit ihrem Umhang verhüllten Händen hält. Beide Frauen tragen ein bodenlanges Gewand, einen Umhang und ein Schleiertuch, das die Haare verdeckt und auf den Schultern liegt. Der Mann fällt durch seinen überdimensional großen Kopf mit ausgeprägten Wangenknochen, seine großen Ohren und den langen Vollbart auf, der in zwei Lagen übereinander, in sich gerillt, auf seiner Brust liegt. Kopf und Bart nehmen ein Drittel der Körperlänge ein. Die zu Wülsten gelegten Haare fallen ihm wie ein Fransenpony in die Stirn.

**Ikonomie:** Das Kapitell zeigt die Darbringung Christi im Tempel (Lk 2,22-40).<sup>72</sup> Maria bringt ihren Sohn 40 Tage nach der Geburt in den Tempel, um den Erstgeborenen, der nach jüdischem Glauben Eigentum Jahwes ist, durch ein Opfer vom Tempeldienst auszulösen. In der Mittelachse steht der Altar und auf ihm der dargestellte Christus. Maria gibt das Kind über den Altar hinweg dem greisen Priester Simeon. Die weibliche Begleitperson rechts hält die Opfertiere, zwei Tauben, in ihren verhüllten Händen.<sup>73</sup> Bei einer auf die vier Hauptpersonen reduzierten Darstellung könnte in der Frau mit den Tauben die alte Prophetin Hanna gemeint sein, die hinzutrat, um sich dem Lobgesang Simeons anzuschließen. Sind mehrere Personen versammelt, wird Hanna oftmals gesondert dargestellt und eine Magd oder Joseph hält die Tauben.<sup>74</sup> Hanna wird meist als ältere Frau, mit redend erhobenen Händen und in den Nacken geworfenem Kopf als Prophetin charakterisiert.<sup>75</sup> Daher ist die junge Frau mit Opfertieren in Sangüesa eher als Magd oder als nicht näher bestimmbare weibliche Begleitperson zu verstehen denn als Hanna.<sup>76</sup>

Das Kapitell aus Santa María zeigt in einer entschiedenen Reduzierung auf die Hauptelemente des Geschehens allein Simeon, Maria, das Kind auf dem Altar und die Frau mit den Tauben

<sup>71</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.48; Crozet 1969, S.50; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16. Nach Quintana de Uña (1987, S.274-275) unterstreicht der Zeigegestus der Frau ihre Funktion als Zeugin.

<sup>72</sup> Diese Interpretation wird bis auf wenige Ausnahmen in der Literatur geteilt. Vgl. King 1920, Bd.1, S.243; Milton Weber 1959, S.150; Crozet 1969, S.50; Uranga/ Iñiguez, 1973, Bd.1,3, S.16; Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.264; Quintana de Uña 1987, S.275.

<sup>73</sup> Vgl. Quintana de Uña 1987, S.275: "(...) las dos tórtolas o palomas que ofrecían los pobres, una en holocausto y otra "por el pecado, como alusión a la fiesta de la Purificación de María." Die Sitte, die Hände als Zeichen der Ehrfurcht durch ein Tuch zu verhüllen, stammt aus dem höfischen Zeremoniell und findet sich auf vielen Darstellungen (Schiller 1966, Bd.1, S.102).

<sup>74</sup> Joseph hält in der entsprechenden Szene auf dem Fries in der Santiagokirche von Agüero die Tauben (Iñiguez Almech 1968, Abb.180d).

<sup>75</sup> Vgl. Shorr 1946, S.26.

<sup>76</sup> Vgl. Shorr 1946, S.26: "The prophetess Anna does not always appear in the group. Sometimes a young woman is present when a fourth figure is required to balance the composition or to hold the sacrificial birds."

(Magd?).<sup>77</sup> Es gibt zwar kein Bildschema mit einer festgelegten Anzahl der Personen, doch meistens werden fünf bis sieben Akteure versammelt.<sup>78</sup> Es können mehrere Priester und Tempeldiener sowie Joseph, Zacharias und Elisabeth hinzukommen.<sup>79</sup> Friesartige Darstellungen wie auf dem Chartreser Türsturz (Abb.142) oder dem Fries im Apsidenrund der Santiagokirche von Agüero (Abb.143) erlauben eine großzügigere Gestaltung der Szenerie als der Kapitellkörper. Auf Kapitellen mit zwei Ansichtsseiten wird entweder die Hauptszene an der Mittelachse, also an der Kapitellkante plaziert (z.B. in Santo Domingo de la Calzada, Abb.144)<sup>80</sup> oder beide Seiten werden separat von zwei Einzelszenen belegt, die z.T. durch eine verbindende Person aufeinander bezogen sind (z.B. Estella, San Miguel, EsGK5; Zaragoza, La Seo).

### **GK3 Häuserfries mit Vögeln und Pflanzen (Abb.181)**

**Beschr.:** Am oberen Rand des Kapitells verläuft eine Reihe von stilisierten Häusern, die abwechselnd aus einem Haus mit geradem und einem Haus mit Spitzdach gebildet werden. Es sind drei rechteckige Gebäude, von denen das mittlere an der Kapitellkante auf beiden Seiten fortgeführt und somit verdoppelt wird, und zwei Häuser mit einem spitzen Dach. Die Bauten mit spitzem Dach schließen nicht gerade nach unten ab, sondern sind eingeschnitten und wiederholen somit den spitzen Giebel, wodurch sie eher Brücken als Häusern ähneln.

Der untere Teil des Kapitells, etwa zwei Drittel, wird auf jeder Seite mit einer Palmettenblüte und an den Kanten mit je einem aufrecht stehenden, schuppenartig mit kleinen Federn bedeckten Vogel besetzt. Ein Punktband hält die Palmettenblüten mit ihren acht aufgefächerten Blättern am Blatthals zusammen. Zwei ebensolche Punktbänder treiben zu beiden Seiten aus dem Blütenansatz und teilen sich. Die Haupttriebe legen sich seitlich um die Blüte und ranken in die Architektur hinein, um dann in fein gezeichneten Blättern aus den Fenstern der Häuser zu hängen. Der andere Trieb wächst geschwungen horizontal weiter, um dann ebenfalls nach oben zu gehen, die zwei Vögel an den Seiten zweimal zu umschlingen und in Blättern, die durch die Architektur wachsen, zu enden. Die Tiere verfangen sich mit ihren kurzen Flügeln in

<sup>77</sup> Im Unterschied zu den Hauptakteuren der Vergleichsbeispiele sind die heiligen Personen auf dem Sangüesaner Kapitell ebenso wie Maria und der Engel auf dem Verkündigungskapitell (GK1) nicht nimbiert. Auch der Kopf des Kindes wird nicht von einem Heiligenschein hinterfangen. Christus wird allein durch seine zentrale Position und den angedeuteten Baldachin herausgehoben. Häufig hält eine der Begleitpersonen eine Kerze (Agüero, Santo Domingo de la Calzada), durch die ein Hinweis auf das Fest der Reinigung Mariä (Maria Lichtmeß) gegeben wird (Schiller 1966, Bd.1, S.103).

<sup>78</sup> Auf dem Fries von Agüero (Abb.143), einem Kapitell aus Santo Domingo de la Calzada (Abb.144), San Miguel in Estella (EsGK5) und in Tudela, Santa Magdalena (Kapitell innen, Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.300c, 300d) versammeln sich fünf Personen. Das Kreuzgangkapitell der Kathedrale von Tudela zeigt sieben Personen und das Kapitell in Zaragoza, La Seo, sechs. Der Türsturz von Chartres (Abb.142) bildet mit dem großen Aufgebot von dreizehn Angehörigen der heiligen Sippe die Ausnahme.

<sup>79</sup> Joseph wird im Zusammenhang mit der Darbringung im Tempel z.B. auf den Kapitellen der Kathedrale (Kreuzgangkapitelle) und der Kirche Santa Magdalena (innen) in Tudela hinzugefügt (de Egly 1959, Abb.76, 77).

<sup>80</sup> Ein Fensterkapitell der zentralen Apsis (außen) der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada, das irrtümlicherweise als *Maiestas Domini* bezeichnet wird (Porter 1928, Bd.2, Abb.96), zeigt die Darbringung Christi im Tempel. An der Kapitellkante sitzt Christus erhöht auf einem mit Tüchern bedeckten Tisch bzw. Altar. Ein Kreuznimbus hinterfängt seinen Kopf, in der einen Hand hält er ein Buch, die andere ist segnend erhoben. Rechts und links des Kindes befinden sich je zwei reich gekleidete Personen, die sich zu ihm neigen. Zu Christi Rechten steht eine bekrönte Frau, in der vermutlich Maria gemeint ist. Sie beugt sich als einzige nicht zu Christus vor, sondern schaut frontal vom Kapitell. Hinter ihr folgt ein Mann, der seinen Kopf tief verneigt, eventuell Joseph oder ein Priester. Er trägt eine Melonenkappe mit einer runden Brosche. Auf der rechten Kapitellseite stehen zwei ähnlich gekleidete Personen. Der Mann direkt neben Christus, eventuell Simeon, neigt seinen Kopf zur Seite. Er trägt eine Taube in seinen verhüllten Händen. Die folgende Person hält eine Kerze empor.

den Pflanzenschlingen und haben ihre Köpfe mit den gebogenen Schnäbeln durch die viel zu schmalen Fensteröffnungen der Häuser gesteckt, so daß sie zusätzlich fixiert, gänzlich bewegungslos geworden sind und sich der untere Architekturrand wie eine Fessel um ihren Hals legt.

#### **GK4 Häuserfries mit Blättern (Abb.182)**

**Beschr.:** Der obere Rand ist genau wie bei dem vorherigen Kapitell mit einer stilisierten Häuserreihe belegt. Über dem Kapitellring sitzen an jeder Seite zwei kleine Blätter, die als Sockel für eine darauf aufliegende Blattformation aus größeren Blättern dienen, die an den Kapitellseiten immer zu zweit von einem verzierten Band zusammengehalten werden. Aus den Blättern gehen feine Triebe hervor, die von unten in die Häuser wachsen und aus den Fensteröffnungen heraushängen.

Eine Reihe von stilisierten Häusern wie sie das obere Drittel der beiden Gewändekapitelle aus Sangüesa überziehen, wird auf einem Kapitell im Innern Santa Marías etwas abgewandelt aufgegriffen (IL27, Abb.187, 188).

Das Motiv taucht außerdem auf zwei Kapitellen aus der Apsis von San Martín in Uncastillo (UnMaK1, Abb.185, UnMaK3, Abb.183) und auf einem Fensterkapitell außen wieder auf (UnMaFa4).<sup>81</sup> Die Häuserform ist identisch. Allein in einem Detail unterscheiden sich die beiden Häuserreihen. In Sangüesa folgt ein rechteckiges auf ein dreieckig endendes Haus, an der Kapitellkante stoßen zwei rechteckige Häuser aufeinander. Das doppelte eckige Haus der Kapitellkante aus Sangüesa wird in Uncastillo auseinandergeklappt, da auf dem Doppelsäulenkapitell mehr Platz vorhanden ist als auf dem Einsäulenkapitell aus Sangüesa. Auch die Blattform entspricht derjenigen aus Sangüesa. Die Blätter legen sich zu einer Art Schleife zusammen und wachsen in die Fensteröffnungen hinein.

In einer erweiterten Variante zeigt das Königsportal der Kathedrale von Chartres einen ähnlichen Architekturfries (Abb.189). Die Chartreser Kapitele schließen nach oben mit Architekturformeln ab, die jedoch nicht Teil eines Kapitells sind, sondern einen über das ganze Portal sich hinwegziehenden Architekturfries bilden, in dem zweigeschossige architektonische Aufbauten mit Türmchen und vielen schmalen Fenstern zusammengezogen werden und die Kapitele bekrönen.<sup>82</sup> Die Häuser in Chartres schließen nach unten nicht gerade ab, sondern öffnen sich in schmalen, aber tiefen Bögen, unter denen die fein ausgestalteten Figuren des Kapitellkörpers agieren.<sup>83</sup> Wenn die Häuser der Sangüesaner Kapitele im Vergleich zu den komplizierten Architekturkonstruktionen Chartres auch grob und stark vereinfacht sind, so sind die Grundelemente und die Idee eines abschließenden Architekturfrieses doch die gleichen. Eine Herkunft des Architekturfrieses der Sangüesaner Gewändekapitele aus Chartres ist zusammen mit anderen Parallelen zwischen den beiden Portalen (Gewändefiguren, Türsturz) denkbar.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Zu den engen Beziehungen Sangüesas und Uncastillos vgl. Kap.II.2.2.a.

<sup>82</sup> Vgl. Hamann 1968.

<sup>83</sup> Vgl. Sauerländer 1984 (Kunststück), S.53.

<sup>84</sup> Vgl. Kap.II.2.1.a. Ähnliche Architekturelemente finden sich auch bei französischen Portalen, die in der Nachfolge der Chartreser Kathedrale entstanden sind, wie z.B. in Saint-Loup-de-Naud (Trumeaukapitell, vgl. Stoddard 1952, Abb.127) oder in Notre-Dame, Corbeil (Stoddard 1952, Abb.136). Eine Variante dieses Motivs stellen vermutlich die kleinen Tabernakel ohne figürliche Szenen darunter dar, die direkt

## GK5 Das Urteil König Salomos (Abb.145-148)

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist stellenweise abgestoßen und bröckelt zusehends weiter ab. Das hintere Stuhlbein des Throns ist abgebrochen.

**Beschr.:** Zwei Frauen belegen die linke Kapitellseite, ein Mann, auf dessen Hand ein Vogel sitzt, steht an der rechten Seite. Dazwischen an der Kapitellkante sitzt, den beiden Frauen zugewandt, unter einem kleinen Vorsprung der Abakusplatte ein Mann auf einem von der Seite gezeigten Stuhl mit durchbrochener Stuhllehne. Die Frau links außen wird mit vor der Brust gefalteten Händen frontal ausgerichtet gezeigt. Die langen Ärmel ihres Umhangs sind mehrfach umgeschlagen, feine, wie mit einem Kamm gezogene Rillen deuten die Falten an. Darunter fällt das Gewand in parallel angeordneten geraden Falten bis zum Boden. Ihr glattes Haar ist in der Mitte gescheitelt und hinter die großen Ohren gekämmt. Ihre Begleiterin reicht dem thronenden Mann eine Art "Bündel", das sie wie beschützend halb mit ihrem Umhang bedeckt. Er nimmt das Bündel entgegen und hält mit der Rechten sein Schwert empor. Der Mann trägt einen Vollbart mit besonders langen Schnurrbarthaaren. Sein Haar ist in der Mitte gescheitelt und endet über den Schultern in einer Nackenrolle. Unter dem Mantelpallium ist das eng anliegende Untergewand mit an den Handgelenken gefältelten Ärmeln zu sehen. Über seinem Kopf und am Kapitellhintergrund rechts hinter dem Thronenden sind eingemeißelt die Buchstaben zu lesen: "...OC EST REX SA ... OD .. IUDICASSET RECTE".<sup>85</sup> Der Mann mit dem Vogel auf der rechten Kapitellseite will offenbar das Geschehen verfolgen, denn er reckt den Kopf so weit vor, daß dieser jeder menschlichen Anatomie widersprechend, auf den Schultern zur Seite verrutscht. Seine Pupillen sind im Unterschied zu denen der übrigen Personen ausgebohrt.

**Ikonomie:** Die Inschrift "Hoc est Rex Salomonis quod Iudicasset recte" bezeichnet die sitzende zentrale Figur als den König Salomo und preist ihn als gerechten Richter. Der Thron unterstreicht seine königliche Eigenschaft. Aufgrund der Figurenkonstellation - zwei vor dem König stehende Frauen, von denen ihm die eine ein Bündel entgegenhält - liegt die Interpretation des Kapitells als Darstellung des berühmten Urteils König Salomos nahe (1. Kön. 3,16-28 ). Der König mußte im Rechtsstreit zweier Mütter entscheiden, die beide ein gleichaltriges Kind hatten. Das Kind einer der Frauen war gestorben und so stritten sie sich um das überlebende Kind, das jede als das ihrige ausgab. Auf Salomos Befehl hin, das lebende Kind zu halbieren, stimmte die eine in das Urteil ein, die andere verzichtete daraufhin lieber aus Angst um das Leben des Kindes und wurde so als die richtige Mutter erkannt. Das zuvor nicht eindeutig zu identifizierende Bündel ist entsprechend als das in Tücher gewickelte Kind zu

---

über den Gewandfiguren als deren Bekrönung plazierte sind (z.B. in Etampes, Notre Dame; Stoddard 1952, Abb.79). Die Sangüesener Architekturabbreviatur steht aber nicht in dieser Linie. In Spanien kommen die Architekturfriese außer in Sangüesa in der Apsis von San Martín, Uncastillo, vor, die in direkter Abhängigkeit von den Skulpturen Sangüesas steht (vgl. Kap.II.1.1.a), und auf einem Kapitell aus Santa María la Real in Aguilar de Campoo (Palencia, Kapitelsaal, abgebildet in García Guinea 1961, S.137). Auffallend ist die Verwendung der gleichen Elemente auf dem Antependium aus Santo Domingo de Silos (Palol/ Hirmer 1991, Abb.165, Datierung 2. Hälfte 12.Jh.). Hier werden - in einem anderen Medium - ebenfalls die Apostel unter Bögen und Architekturaufbauten abgebildet. Eine mögliche Übertragung des Motivs von derartigen Antependien an die Steinfassaden wäre zu untersuchen (vgl. Kap.III.4., Anm.37).

<sup>85</sup> Auf Photos aus den 50er Jahren sind die Buchstaben noch genau zu erkennen. Iches (1971, S.19) gibt in Anlehnung an Villabriga (1962) die vollständige Inschrift wieder als "Hoc est Rex Salomonis quod Iudicasset recte". Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.16) und Crozet (1969, S.50) lesen dagegen: "Rex, iudicium recte". Iches ist hier zuzustimmen.

benennen, das die Mutter dem König unter ihrem Umhang entgegenhält.<sup>86</sup> Der Mann mit dem Vogel steht als Diener (oder Falkner) für das Hofambiente und gehört nicht zur Kernszene des Salomonischen Urteils.<sup>87</sup>

In der Literatur finden sich, ungeachtet der Inschrift - die dann vermutlich übersehen wurde - jedoch auch andere Deutungen des Kapitells, etwa als Beschneidung Christi.<sup>88</sup> Mehrere Autoren interpretieren das Kapitell als Darstellung des bethlehemitischen Kindermords.<sup>89</sup> Tatsächlich sind die Mutter, die ihr Kind beschützend unter ihrem Umhang verbirgt, sowie der Mann mit erhobenem Schwert auch die Grundbestandteile des Bildmotivs "Kindermord". Der thronende König wäre dann als Herodes zu deuten, vor den die Mütter treten, um ihn um Gnade anzuflehen. Herodes selbst würde in dieser Variante die Kinder töten und die Arbeit nicht - wie auf vergleichbaren Illustrationen, seinen Soldaten überlassen. Meist werden zwei bis drei Soldaten gezeigt.<sup>90</sup>

Hinsichtlich dieser "Fehlinterpretation" bzw. der doppelten Interpretationsmöglichkeit des Sangüesaner Kapitells als Salomonisches Urteil und/ oder als bethlehemitischer Kindermord ist ein Blick auf den Sarkophag der Doña Blanca von Nájera aufschlußreich.<sup>91</sup> Auf einer Längsseite des Sarkophags wird das Urteil Salomos unmittelbar neben dem Kindermord gezeigt (Abb.35). Auch hier führte die ungewöhnlich enge Zusammenstellung der unabhängigen Szenen zu einiger Verwirrungen. Der thronende Salomo hält statt eines Schwertes wie in Sangüesa ein Zepter. Eine Mutter wirft sich ihm zu Füßen, die andere steht neben dem Soldaten, der die beiden Kinder hochhält, um das noch lebende Kind im nächsten Moment mit seinem großen Schwert zu zerteilen. Rechts daneben entwickelt sich die Szene des Kindermords von Bethlehem.

Der Sarkophag von Nájera steht in enger stilistischer Verbindung zu einer großen Gruppe von Skulpturen aus Sangüesa, zu denen auch das hier besprochene Gewändekapitell zählt.<sup>92</sup> Durch diesen Vergleich mit Nájera erklärt sich das seltene Motiv des Salomonischen Urteils, das in Nájera vorgegeben war, wenn die Darstellungsarten auch voneinander in einigen Bereichen abweichen. Ebenso werden durch die Parallelen zu Nájera die Fehldeutungen des Sangüesaner Kapitells als Kindermord verständlich bzw. die in dem Kapitell Santa Marías vorhandene Möglichkeit einer doppelten Deutung: als Salomonisches Urteil und als Kindermord

<sup>86</sup> Als Identifikationshilfe des "Bündels" sei auf ein Kapitell in San Miguel, Estella verwiesen (EsGK8, Abb.149, 150), das den bethlehemitischen Kindermord zeigt; eine Szene, die für die Erklärung des Motivs in Sangüesa von Bedeutung ist. Eine Mutter hält hier auf dieselbe Weise wie in Sangüesa ihr in Tücher gewickeltes Kind unter ihrem Umhang, um es vor den Soldaten zu schützen.

<sup>87</sup> Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7, S.164) und Crozet (1969, S.50) interpretieren das Kapitell ebenfalls als Urteil Salomos.

<sup>88</sup> So Biurrún y Sótíl 1936, S.381. Offensichtlich gab es im Unterschied zu anderen, mehrfach illustrierten Episoden aus den Evangelien oder dem Alten Testament für das Motiv des Salomonischen Urteils in der romanischen Bauplastik kein festes Bildschema (Künstle 1928, Bd.1, S.295), vgl. die Ausführungen zu diesem seltenen Motiv und der Darstellung auf dem Sarkophag der Doña Blanca in Katalog III.

<sup>89</sup> King 1920, Bd.1, S.243; Uranga Galdiano 1950, S.60; Milton Weber 1959, S.150.

<sup>90</sup> Vgl. Nájera Abb.35; Estella, Abb.149, 150.

<sup>91</sup> Vgl. die detaillierten Ausführungen zu dem Sarkophag in Katalog III.

<sup>92</sup> Vermutlich können die Sarkophagreliefs und die Skulpturengruppe (A) aus Sangüesa derselben Werkstatt zugeschrieben werden (vgl. Kap.II.1.1.b.). Das innerhalb der romanischen Bauplastik seltene Motiv des Salomonischen Urteils gehörte offensichtlich zum "Repertoire" dieser Werkstatt, die es in der besonderen Ausprägung in Zusammenstellung mit dem Bethlehemitischen Kindermord an zwei Skulpturenkomplexen dargestellt hat (Nájera, Sangüesa GK5).

ist jetzt erklärbar.<sup>93</sup> Die Doppeldeutigkeit der Darstellung, die darin liegende Ambivalenz ist vielleicht sogar beabsichtigt gewesen, waren beide Deutungsmöglichkeiten möglicherweise bewußt angelegt. Offenbar war man sich der Verständnisprobleme bewußt und sah sich allein bei diesem figürlichen Kapitell bemüßigt, eine klärende Inschrift anzubringen.<sup>94</sup>

### **GK6 Vegetables Kapitell (Abb.191)**

**Beschr.:** Zwei große vorgewölbte Blätter sind der Sockel für drei Blätter, die schräg versetzt darüber eine zweite Blattlage bilden. Die Blattunter- und Oberseiten sind mehrfach fein eingekerbt. Unter dem Abakus sitzen an den Ecken und unter der Kante je eine Volute aus einem bzw. an der Kante zwei eingerollten Blättern.

Das rein vegetabile Kapitell fällt ebenso wie die dazugehörige Gewändefigur (GF6, Judas) und die mit Astansätzen gestaltete Säule aus der Reihe der übrigen Gewändefiguren und -kapitelle heraus. Zahlreiche Hinweise innerhalb des Portals deuten auf eine Rekonstruktion mit zwei statt drei Säulenfiguren und dazugehörigen Kapitellen im Gewände sowie einer Trumeaufigur, so daß die äußere Gewändefigur (GF6) und das dazugehörige Kapitell (GK6) rechts außen erst später dazugekommen ist.<sup>95</sup> Damit würde sich dessen Besonderheit erklären.

Innerhalb der Bauplastik Santa Marías gibt es kein vergleichbares vegetables Kapitell. An dem Westportal der Santiagokirche von Sangüesa werden dagegen mehrere Kapitelle aus ähnlich gestalteten Blättern gebildet, die dem Gewändekapitell Santa Marías sehr nahe kommen (Abb.192).<sup>96</sup> V.a. das mittlere Kapitell auf der linken Seite ähnelt dem Gewändekapitell von Santa María.<sup>97</sup> Auch hier dienen zwei Blätter als Sockel für drei darauf gesetzte Blätter, nur die Voluten fehlen. Offensichtlich hat ein Steinmetz der Santiagokirche nach der Abänderung des Portalaufbaus Santa Marías das Kapitell für die erweiterte Gewändeausstattung angefertigt.

An dem Westportal von San Esteban in Sos del Rey Católico befindet sich über dem Bischof im linken Gewände (SosGK2, Abb.308) ein Kapitell, das dem aus Sangüesa entspricht. Vgl. zu den Verbindungen zwischen Sos und Sangüesa Kap.II.2.2.b.

<sup>93</sup> Das Kapitell aus Estella, das zur Identifizierung des "Bündels", also des Kindes, herangezogen wurde, zeigt nicht zufällig den Kindermord. Hier wird die Ambivalenz der Darstellung des Sangüesaner Kapitells noch einmal deutlich.

<sup>94</sup> Die anderen beiden figürlichen Kapitelle, die bekannte Ereignisse aus den Evangelien illustrieren, sprechen für sich und so ist keine erläuternde Inschrift notwendig.

<sup>95</sup> Vgl. Kap.III.1.

<sup>96</sup> Das Westportal der Santiagokirche aus Sangüesa besitzt auf jeder Seite je drei einfache und ein Doppelsäulenkapitell, die alle aus zwei Blattlagen bestehen und z.T. aus menschlichen Figuren, Köpfen und Früchten. Schlichte Rundstäbe bilden die Archivolten. Vor das Tympanonfeld wurde Ende des 16.Jhs. eine große, vollplastische Jakobusfigur gestellt und die Begleiter des Jakobus auf den Tympanonstein gemalt. Die Wehrkirche im Nordosten des ummauerten Bezirks wird erstmals 1144 erwähnt, stammt zum großen Teil aber aus dem 13.Jh. Außer dem Portal sind allein der Apsidenbereich und ein Fenster in dem westlichsten Joch aus dem 12.Jh. erhalten (vgl. García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.381ff.; Labeaga Mendiola 1993, S.231).

<sup>97</sup> So auch Crozet 1969, S.50.

## F. DIE GEWÄNDEFIGUREN (Abb.228, 229)

Zur Plazierung der Säulenfiguren im Gewände Santa Marías vgl. Kap.I.5.2. Zur Charakterisierung der Gesamtform der Gewändefiguren vgl. Kap.II.2.

### GF1 Maria Magdalena (Abb.230-232)

**Beschreibung:** Die Frau hält mit beiden Händen eine hochrechteckige Tafel fest an ihre linke Körperseite. Auf der oberen Hälfte der Tafel ist zu lesen SA(N)TA MARIA MAGDALENA. Das volle, fein gezeichnete Gesicht der Maria Magdalena wird von einem Tuch eingefasst, das bis tief in die Stirn gezogen ist, locker unter dem Kinn entlang geführt wird und auf der Brust aufliegt. Um den Hals und auf der Brust bildet der Stoff viele feine Rundfalten. Darüber trägt die Heilige ein Manteltuch, das sich in Falten über den Kopf legt und seitlich in breiteren Falten auf die Schulter fällt. Ihr Kopf wird von einem kleinen Heiligenschein hinterfangen. Maria Magdalena ist mit einem bodenlangen Gewand und einem knielangen Umhang bekleidet. Ihr Rock fällt in geraden, prominenten Röhrenfalten, die in sich der Länge nach mehrfach eingekerbt sind, bis über die Füße. Die röhrenförmigen Faltenbahnen verlaufen nicht gerade und starr, sondern unregelmäßig, dem sich verjüngenden Körper folgend.<sup>98</sup> Der wie ein einfaches Tuch geschnittene Umhang der Heiligen ist von hinten über die Schultern gelegt, hängt über die Arme und fällt seitlich in einem schmalen Streifen bis zu den Knien herab. Die Ränder schlagen in flache, halbkreisförmige Falten um, die wie mit einem Kamm gezogen, in sich fein gerillt sind. Unter dem Umhang deuten wenige Kerben ein Kleidungsstück an, das aufgrund der Faltenzeichnung nicht folgerichtig zu rekonstruieren ist. Es ist weder die Verlängerung des Umhangs, der dann über der Brust geschlossen wäre, noch gehört es zu dem unterhalb der Hände hervorschauenden Untergewand.

Unter den Händen ist der Umhang so weit geöffnet, daß man ein Stück des Gewandoberteils sieht. Eine breite kreuzweise eingekerbte Bordüre setzt das Oberteil von dem langen Rock ab, der (wie abgestuft) weiter hinten, tiefer ansetzt und so als unabhängiges Kleidungsstück unterschieden wird. Über der Bordüre und an den Handgelenken legt sich das Oberteil in feine gleichmäßige, horizontale Falten.<sup>99</sup>

**Ikonomie:** Die Inschrift auf der Tafel bezeichnet die Skulptur im Gewände als die heilige Maria Magdalena. Maria Magdalena, genannt nach ihrem Heimatort Magdala am See Genezareth bei Tiberias gehörte zu Christi Gefolge, nachdem er die Frau von den bösen Geistern geheilt hatte (Lk 8,2; Mk 16,9). Sie ist bei der Kreuzigung und dem Tod Christi anwesend (Joh. 19,24; Mt 27,56; Mk 5,40). Nach dem Salbenkauf am Ostermorgen geht Maria Magdalena zum Grab, um Christus zu salben (Mk 16,1) bzw. um das Grab zu sehen (Mt 28,1), das sie leer vorfindet. Nach Joh. 20,14-18 erscheint der auferstandene Christus Maria Magdalena, die ihn zunächst für den Gärtner hält ("Noli me tangere").

Vgl. Kap.VI.1.

<sup>98</sup> Vgl. García Gainza u.a. 1992, C.M.N., Bd.4,2, S.372.

<sup>99</sup> Milton Weber (1959, S.146) beschreibt detailliert die Kleidung der drei Frauen (GF1-GF3) und bezeichnet das Gewand der Maria Magdalena als aragonesische Mode, ohne dies näher zu erläutern.

## GF2 Maria, die Muttergottes (Abb.233-235)

**Erhaltung:** Die Bügel der Krone sind abgebrochen.

**Beschr.:** Die Frau hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch demonstrativ wie ein "Aushängeschild" vor ihren Oberkörper. Mit dem langen Zeigefinger der rechten Hand verweist sie auf eine Inschrift, die in großen Buchstaben von oben nach unten in das Buch gemeißelt ist. Deutlich ist zu lesen MARIA MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT (Abb.236, 237), so daß die Frau als Maria Muttergottes angesprochen werden kann. Ein gewisser Leodegarius hat die Skulptur geschaffen.<sup>100</sup>

Die Gottesmutter hat ein rundes, volles Gesicht, gebohrte Pupillen - die ursprünglich vermutlich mit Glasfluß oder Steinen gefüllt waren - und schmale Lippen. Sie trägt eine hohe, kostbar gestaltete Krone, die tief bis kurz über die Augenbrauen in die Stirn gezogen ist. Die Krone besteht aus einem mit Löchern und darüber mit hochrechteckigen Streifen durchbrochenen Reif, auf dem drei große Lilien aufgesetzt sind. Breite Bügel umfassen die Lilien seitlich.<sup>101</sup> Unter der Krone bedeckt ein Tuch, das auf den Schultern aufliegt, die Haare und Ohren der Jungfrau. Ein kleiner, schlichter Nimbus kennzeichnet Maria als Heilige. Sie ist mit einem langen Umhang über einem fein plissierten Gewand bekleidet. Der Umhang ist geschlossen, über den Kopf gezogen, und bedeckt den gesamten Oberkörper, den er wie nasses Tuch hauteng anliegend umspielt. Der Stoff "klebt" am Körper wie eine zweite Haut, so daß jede Bewegung der Arme wie in einem Kokon fixiert, unmöglich erscheint. Nur die Hände, unter denen der Umhang halbrund herabfällt, schauen hervor. Der Halsausschnitt wird von einer Art Kragen oder Tuch eingefasst, das im Halbkreis auf der Brust aufliegt und mehrfach der Rundbewegung folgend, eingekerbt ist. Beiderseits des Körpers fällt der Umhang in schmalen Streifen herab und schlägt in flachen Faltenlagen übereinander zurück, die wie mit einem Kamm gezogen, dem Umschlag folgend, gerillt sind. Die obere Stofflage des Gewands endet nicht gerade, sondern ist - als modisch, raffiniertes Detail - halbrund geschnitten und zieht sich an einer Seite hoch, um dann wieder herabzuführen. Das Gewand und der Umhang der Muttergottes werden aus zarten, dicht an dicht parallel verlaufenden vertikalen Ritzfalten gebildet, die im eigentlichen Gewand und in der untersten Stoffschicht etwas breiter und prominenter fortgesetzt werden, wodurch sich der Eindruck besonders fein plissierten, d.h. besonders kostbaren, Stoffes ergibt. Die zarte Riefelung des Gewands setzt sich in der Struktur des Blattsockels mit eingekerbter Blattunterseite fort.

## GF3 Maria Jacobi (Abb.238-240)

**Erhaltung:** Eine Ecke des Kinns ist herausgeschlagen.

**Beschr.:** Die Frau hält mit beiden Händen ein mit einer Schließe verziertes Buch, auf dem ihr Name zu lesen ist: MARIA IACOBI. Im Unterschied zu ihren zwei Begleiterinnen, die mit geradem Mund ernst geradeaus blicken, hat Maria Jacobi die Mundwinkel zu einem

<sup>100</sup> Zur Interpretation der Inschrift, vgl. Kap.V.

<sup>101</sup> Porter (1928, Bd.1, S.29) verweist auf die Ähnlichkeit dieser Krone mit denjenigen der hl. drei Könige auf zwei Kapitellen aus Saint-Lazare in Autun (Schlaf der Könige, Epiphanie, Abb.115, zur Verbindung Autun - Sangüesa vgl. Kap.II.3). Die Kronen aus Saint-Lazare sind derjenigen aus Sangüesa generell ähnlicher als etwa die Kronen der Königinnen von Chartres - mit denen die Sangüesaner Marien meist verglichen werden -, da sie aus einem breiten, durchbrochenen Reif bestehen, der tief in der Stirn sitzt. Sie haben aber nicht die für die Krone von Sangüesa charakteristischen Lilien und Bügel. Biurrún y Sótis (1936, S.381) Annahme, in der Krone eine historisch getreue Reproduktion einer bestimmten Königskrone vom Anfang des 13.Jhs. sehen zu können, läßt sich nicht belegen und widerspricht der Datierung der Gewandfiguren, vgl. Kap.IV.



verhaltenen Lächeln hochgezogen. Die Pupillen sind nicht gebohrt. Maria Jacobi trägt eine flache Haube mit geraden abgeflachten Seiten. Die Kopfbedeckung ist der Länge nach mehrfach eingerillt und sitzt so weit hinten, daß die in der Mitte gescheitelten Haare ein Stück weit zu sehen sind. Unter der eigentlichen Haube deuten Längsrillen eine zweite (Unter-)Haube an. An den Seiten kommt ein Schleier hervor, der um den Hals geführt wird und auf der Brust in konzentrischen Falten halbkreisförmig aufliegt, um dann auf der anderen Seite wieder hochgeführt zu werden, bis er unter der Haube verschwindet.<sup>102</sup> Der Stoff auf der Brust ist wie mit drei Kämmen in drei Bahnen halbrund eingekerbt. Der Nimbus der Heiligen bildet die Verbindung zwischen Kopf und Säulenschaft (Abb.233, 238).

Maria Jacobi trägt über einem schlichten Untergewand, das nur durch eingekerbte Hakenfalten und an den Seiten durch Längsrillen angedeutet ist, einen knielangen Umhang, der in der Mitte über der Brust geschlossen ist; der Verschluss wird durch das auf der Brust liegende Tuch verdeckt. Ihr Umhang ist schlicht belassen und nur am Rand durch feine, dem Verlauf des Stoffes folgende Rillen verziert. Der lange Umhangzipfel ist hochgenommen und über den linken Arm gelegt, so daß der Stoff eine große S-Linie bildet. Er läuft in einem Bogen zur linken Hand und über sie hinweg. Je drei geschwungene Rillen an der linken Seite, die in einigem Abstand immer kürzer werden und zu der Hand emporführen, deuten die Faltenlagen an. Die rechte Hand schaut unter dem Umhang hervor und wird von dem Umhangsaum aus feinen Linien eingefasst. Der rechte Arm tritt aus der Röhrenform der Figur etwas heraus, obwohl er durch den Umhangstoff wie in einer Schlinge fixiert, jeglicher Bewegung beraubt erscheint.<sup>103</sup>

**Ikongraphie:** Maria Jacobi, eigentlich Maria Salome oder Salomas, wird nach Mt 27,56 als Mutter der Zebedäussöhne Jakobus d.Ä. und Johannes Evangelist bezeichnet. Sie zählt als Tochter der Anna zur Heiligen Sippe. Die galiläische Anhängerin Jesu war bei Christi Tod

<sup>102</sup> Bernis (1960, S.83) beschreibt die Kopfbedeckung der Maria Jacobi als eine Haubenart, die ausschließlich in Spanien zu finden und eventuell maurischen Ursprungs ist. Ein Relief aus Walfischbein (London, Victoria & Albert Museum, 1. Hälfte 12.Jh.), dessen spanische Provenienz u.a. mit diesem Kleidungsstück begründet wird, führt die Haubenart beispielhaft vor (Abb.241, vgl. Katalog IV). Es zeigt die Anbetung der Könige. Unter einem reich ausgestatteten runden Stirnband trägt die Jungfrau eine Art Haube, die mit schmalen, übereinander angebrachten, gefältelten Stoffbändern verziert ist. Bernis unterscheidet vier verschiedene Haubenarten, die in der romanischen Bauplastik Spaniens dargestellt werden: 1) Über einer inneren Haube aus gefälteltem Stoff wird eine schlichte Haube getragen (z.B. Avila, San Vicente, Gewände Südportal, Abb.242, vgl. Kap.II.2.2.e.) 2) ein langes, gefälteltes Stoffband wird turbanartig um den Kopf gewickelt 3) ein z.T. sehr hoher zylindrischer Kopfputz wird mit einem gefältelten Stoffband umwickelt (z.B. Sarkophag der Doña Urraca López de Haro aus dem Kloster von Cañas, nach 1262, Abb.244) 4) ein Kopfputz mit seitlicher Spitze, der auch mit dem gefältelten Band umwickelt wird. In verschiedenen Varianten findet sich diese Haubenart häufig in der romanischen Bauplastik Spaniens und kann als auf die Halbinsel beschränktes Kleidungsstück bezeichnet werden. So trägt z.B. Doña Sancha auf dem berühmten Sarkophag aus Jaca eine derartige Haube (Abb.258). Die Gottesmutter aus der Epiphanieszene des Tympanons von Santa María in Uncastillo ist ebenfalls mit dem Kleidungsstück angetan (vgl. Katalog IV, S.178, Abb.487). Auf dem Tympanon im Kreuzgang von San Pedro el Viejo in Huesca führt Maria auch eine vergleichbare Haube vor. Zu der Haubenform der Maria Jacobi vgl. Anderson 1942; Beckwith 1966, S.2-3: "The use of a gauffered coif, a linen cap ironed into narrow, even pleats, seems to be confined to Spain. It appears on the tomb of Doña Sancha (...), on a jamb-figure (...) at Santa María la Real, Sangüesa, in Navarre (...)" Auch Gaborit Chopin (1983, *Universum der Kunst*, Bd.2, S.318) verweist auf die spezifisch spanische Haubenart in Sangüesa und in den Vergleichsbeispielen. "Dieser Kopfschmuck erscheint nur in spanischen Werken (...) der Typus an sich ist oft in der iberischen romanischen Skulptur nachgewiesen worden (...) (Sangüesa)." Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.16) und Crozet sprechen ungenauer von einer turbanartigen Haube.

<sup>103</sup> Vgl. Milton Weber 1959, S.147; Crozet 1969, S.48 und García Gainza u.a., 1994, *C.M.N.*, Bd.4,2, S.372.

anwesend<sup>104</sup> und gehört nach Mk 15,40/ 16 wie Maria Magdalena zu den Myrrhophoren, die am Ostermorgen zum Grab eilten, um die Salbung des Leichnams vorzunehmen (vgl. Kap.VI.1., S.195).<sup>105</sup>

#### **GF4 Petrus (Abb.245, 246, 248)**

**Erhaltung:** Der längliche Gegenstand, den der Mann in beiden Händen hielt, fehlt und hat Bruchstellen am Oberkörper und am Finger der linken Hand hinterlassen.

**Beschr.:** Ein Mann steht barfuß auf dem Blattsockel. Er trägt einen Vollbart, der mehrfach eingekerbt, wie eine feste Masse am Kinn sitzt. Seine Wangen sind eingefallen, wodurch er im Gegensatz zu den jungen Frauen links mit ihren vollen Gesichtern hager und alt wirkt. Die Haare fallen ihm in geriffelten, spitz zulaufenden Strähnen in die Stirn. Er hat große Ohren, die mandelförmigen Augen werden von zwei Wülsten gebildet. Ein kleiner, schlichter Heiligenschein hinterfängt den Kopf. Mit der linken Hand umfaßt der Mann einen länglichen Gegenstand, dessen Außenform nur noch anhand der Bruchstellen rekonstruiert werden kann. Der Gegenstand, der in einem Kreuz endet, muß so schmal und lang gewesen sein, daß er ihn mit einer Hand umfassen konnte; die andere Hand liegt auf dem Bauch, so daß es sich bei dem Gegenstand schon aufgrund der Handhaltung nicht um ein Buch gehandelt haben kann. Die Bruchstellen sowie der Vergleich mit ähnlichen Darstellungen (s.u.) lassen einen Schlüssel rekonstruieren, der mit nach rechts stehendem Bart nach oben gehalten wird. Die Gewandefigur ist dadurch als Petrus zu identifizieren, der hier mit seinem Attribut, dem Schlüssel, gezeigt wird und sowohl in Spanien als auch in Frankreich häufig am Gewände zu finden ist.<sup>106</sup>

Der Oberkörper Petri ist mit einem knielangen, über der Brust geschlossenen Umhang bedeckt, darunter trägt er ein langes Gewand. Die Hände schauen unter dem Umhang hervor, der rund endet und seitlich bis zu den Knien herabfällt. Der Verlauf dieses Kleidungsstücks ist nicht ganz folgerichtig dargestellt: einerseits fällt es wie ein rechteckiges Tuch bzw. ein in der Mitte geschlossener Mantel zu den Seiten ab, andererseits spricht das rund endende Mittelstück für einen über den Kopf zu ziehenden, geschlossenen Umhang, also für ein rundes Stück Stoff. Das halbrunde Mittelteil unter den Händen des Apostel wirkt im Unterschied zu dem fließenden Stoff über den Armen wie eine feste Platte. Auch die Einkerbungen, die der runden Form folgen - drei breite Streifen konzentrisch ineinander geschachtelt - können den Eindruck von Falten kaum erzeugen. Den Oberkörper zieren zwei breite Rillenbänder, die sich als Saum unter den Armen am Rand des Umhangs umschlagen und zu platten, halbkreisförmigen Falten legen. Sie

<sup>104</sup> Mt 27,56: "Auch viele Frauen waren dort (...) zu ihnen gehörten Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus und des Josef, und die Mutter der Söhne des Zebedäus."

<sup>105</sup> Vgl. Braunfels, Sp.306.

<sup>106</sup> Die Schlüssel als Attribut des Petrus verweisen auf die sogenannte Schlüsselübergabe. Nach Mt 16,19 ("Alles, was Du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel los sein.") verhiess Christus seinem Jünger die "Schlüssel des Himmelreichs". Petrus wird mit einem oder zwei Schlüsseln in der Hand, den Schlüsselbart nach oben zeigend, u.a. in folgenden Orten dargestellt: Uncastillo, San Martín, UnMaSF3, (Abb.293); Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria (Abb.337); Saint-Loup-de-Naud und in Sangüesa selbst im Oberen Apostolado (OA10, Abb.359) sowie in den Archivolt (AV74, Abb.79). V.a. die Figur aus San Martín, Uncastillo, ist ein wichtiges Argument für die Rekonstruktion des Gegenstands als Schlüssel, da die männlichen Säulenfiguren San Martíns in enger Anlehnung an die Sangüesaner Figuren entworfen wurden, vgl. Kap.II.2.2.a. Ebenfalls als Petrus interpretieren die Gewandefigur Santa Marías Milton Weber (1959, S.145) und Crozet (1969, S.49). Abweichend von anderen Darstellungen, die Petrus kahlköpfig und zuweilen mit Tonsur zeigen, haben diese Petrusfigur wie die aus Uncastillo ungewöhnlich viele Haare.

sind der Halbrundung folgend und dazu gegenläufig fein eingekerbt. Übereinander angebrachte Doppelkerben bilden den Faltenwurf im Schulterbereich nach. Das Unterkleid ist vergleichsweise schlicht belassen. Halbrunde Kerben deuten die Knierundungen an, dazwischen und an den Seiten verläuft ein breites Band aus zarten Parallelfalten bis zu den Füßen, wo eine kreuzweise eingekerbte Bordüre das Gewand nach unten abschließt.

**Ikonographie:** Vgl. GF5 Paulus.

### GF5 Paulus (Abb.247, 272)

**Erhaltung:** Der Blattsockel und die Füße sind herausgebrochen.

**Beschr.:** Der Mann hat eine Stirnglatze, die kinnlangen Haare sind hinter die großen Ohren gestrichen. Seine Gesichtszüge mit eingefallenen Wangen, der fein gerillte Vollbart sowie die Augengestaltung entsprechen seinem männlichen Begleiter links daneben. Er ist wie dieser nimbiert. In beiden Händen hält der Heilige einen hochrechteckigen Gegenstand, eine Tafel oder ein Buch. Seine Hände sind größer als die der anderen Figuren und bis hin zum Nagelbett fein ausgearbeitet. Im Vergleich zu den ausgestalteten Händen sticht der weitgehend roh belassene, undifferenzierte Oberkörper besonders ins Auge. Der Mann trägt ein langes Gewand und einen kurzen Umhang, der unter den Händen weit herunterhängt und in einer Rundung endet. Diese ist bis unter die Hände durch in Kreisen übereinander geschachtelte Doppelkerben gegliedert. Über der linken Schulter deutet ein breiter Streifen aus geschwungenen Parallelrillen den Mantelumschlag an. Zwei zarte Einkerbungen an der Brust führen den Verlauf der Seiten des Mantels vor, der dementsprechend - entgegen der runden Stoffbahn unterhalb der Hände - nicht geschlossen, sondern in der Mitte geöffnet wäre. Das Untergewand ist schlicht belassen, nur fünf vertikale Ritzlinien und Umwürfe am unteren Rand deuten Falten an.<sup>107</sup>

**Ikonographie:** Im Gegensatz zu den drei Marien am linken Gewände tragen die zwei männlichen Gewandfiguren rechts keine sie ausweisenden Inschriften, womit die Diskussion um die Interpretation dieser Figuren eröffnet ist. Bei einer Rekonstruktion des Gegenstands, den der Heilige links (GF4) in den Händen gehalten hat, als Schlüssel, ist diese Skulptur eindeutig als Petrus zu interpretieren. Petrus wird meist zusammen mit Paulus dargestellt, dem zweiten der Apostelfürsten. Paulus hat, einem feststehenden Typus folgend, auf den meisten Darstellungen einen kahlen Schädel und trägt einen Bart. Ein Buch oder die Schriftrolle kennzeichnen ihn als Autor der Paulus-Briefe. Somit ist die Gewandfigur links (GF4) als Petrus zu benennen und die Figur rechts daneben (GF5) als Paulus.<sup>108</sup>

Uranga/ Iñiguez nehmen den Deutungsvorschlag von Biurrún y Sótíl auf und diskutieren die Möglichkeit, die beiden Figuren als Nikodemus und Joseph von Arimathäa zu interpretieren.<sup>109</sup> Man könne die Bruchstellen am Oberkörper der linken Gewandfigur (GF4) als von einem Hammer oder einer Zange stammend ansehen. Der Gegenstand in der Hand des Begleiters

<sup>107</sup> Vgl. Milton Weber 1959, S.145: "(...) aparece enfundado en larga vestimenta sobre la que lleva un sayo cuya verdadera naturaleza está enmascarada por infinidad de líneas incisas. Los círculos concéntricos en cascada que vemos bajo sus manos, parecen sugerir que se trata de una túnica, pero desmiente su comparación con la túnica más lograda que viste la figura femenina (María Madre de Dios) (...)."

<sup>108</sup> So auch Milton Weber 1959, S.146; Crozet 1969, S.49 und Iches 1971, S.20.

<sup>109</sup> Biurrún y Sótíl 1936, S.381; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16, 17.

rechts daneben (GF5) stelle kein Buch, sondern eine Schachtel dar. Nikodemus (GF4) sei hier also entsprechend mit dem Werkzeug dargestellt, mit dem er Christi Nägel entfernt habe und Joseph von Arimathäa halte das Kästchen für die Nägel bereit. Somit würden die fünf Gewändefiguren (GF1-GF5) in Bezug zur Grablegung und dem Tod Christi stehen.<sup>110</sup> Die drei Marien, die zum Grab Christi kamen, stünden, so Uranga/ Iñiguez, neben Joseph von Arimathäa, dem Mann, der Christi Leichnam erbeten und ihn vom Kreuz abgenommen habe und Nikodemus, der die Nägel gelöst habe und zum Grab Christi kam, um den Toten gemäß den Vorschriften des jüdischen Religionsgesetzes mit Spezereien in Leinenbinden zu wickeln. Somit handele es sich bei den Gewändefiguren um die beiden Männer, die bei der Kreuzigung zugegen waren.

Der Schwachpunkt dieser Interpretation liegt darin, daß sich die Deutung allein auf die Rekonstruktion der Bruchstellen als Zange oder Hammer stützt, die bei genauer Betrachtung und dem Vergleich mit ähnlichen Darstellungen nicht überzeugt. Es läßt sich kein Vergleichsbeispiel anführen, das Nikodemus und Joseph isoliert am Gewände zeigt. Dagegen gibt es zahlreiche Beispiele, in denen Petrus und Paulus allein oder im Kreis der Jünger abgebildet werden. Da man den Gegenstand nicht mehr mit letztendlicher Sicherheit bestimmen kann, versehen Uranga/ Iñiguez selbst ihren Interpretationsvorschlag mit einem Fragezeichen und wollen sich nicht endgültig festlegen.

Der von den Autoren angesprochene, in den Gewändefiguren implizierte Gedanke von der Kreuzigung, dem Tod und der Grablege Christi ist für das ikonographische Programm der Fassade entscheidend, wenn auch u.a. durch die Apostelfürsten und nicht durch Joseph von Arimathäa und Nikodemus verdeutlicht (vgl. Kap.VI.1).

#### **GF6 Der erhängte Judas Ischarioth mit einem Dämon (Abb.249-251)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist insgesamt stark beschädigt, besonders betroffen sind der Gesichtsbereich und die prominenten Teile wie Hände und Füße. Über dem rechten Knie ist ein Teil der oberen Steinschicht abgebröckelt. Der Kopf des Dämons ist zum größten Teil herausgebrochen, so daß die Beschreibung von Photos aus den Fünfziger Jahren erfolgt.

**Beschr.:** Ein Mann mit nacktem Oberkörper hängt an einem dicken Strick, der sich, an den Seiten zweimal geknotet, so eng um den Hals des Erhängten legt, daß sich die Einschnürungen deutlich abzeichnen. Der Kopf des Mannes fällt schwer zur rechten Seite. Im Gesichtsbereich sind allein die in der Mitte gescheitelten Haare und die Ohren noch zu erkennen. Die Hände liegen verschränkt vor dem Bauch. Die Knie sind leicht angewinkelt, die Beine und Füße hängen schlaff herab. Um die Hüften ist ein Tuch geschlungen, das bis zu den Knien reicht. Das Tuch ist von rechts unter eine Art Gürtel gelegt, von dem ein halbrunder Stoffzipfel herabhängt. An dem nackten Oberkörper zeichnen sich die Rippen und Brüste ab, über denen eine Inschrift eingemeißelt ist, von der nur noch einzelne Buchstaben zu erkennen sind: I C / S M B P C A T. Über dem Erhängten sitzt eine kleine Gestalt, die nur aus Kopf, Flügeln und Krallen besteht. Dieser geflügelte Dämon greift nach dem Kopf des Mannes oder

<sup>110</sup> Durch den Bezug der fünf Gewändefiguren auf den Tod Christi wäre laut Uranga/ Iñiguez die Verzweiflungstat des Judas, der erhängt an der Säule rechts daneben illustriert wird, erklärt und inhaltlich integriert.

nach dem Strick, an dem dieser hängt. Direkt unter dem Kapitell wachsen drei Astansätze aus dem Säulenschaft.<sup>111</sup>

**Ikonomographie:** Diese Skulptur fällt nicht nur durch ihre Größe - sie ist kürzer als die beiden Skulpturen neben ihr - und den schlechteren Erhaltungszustand aus der Gruppe der sechs Gewändefiguren heraus, sondern auch inhaltlich. Die fünf Figuren (GF1-GF5) zeigen heilige Männer und Frauen. Die Gewändefigur rechts außen stellt dagegen den Ursünder Judas dar, der sich durch eigene Hand erhängt hat (Mt 26f., Apg 1,15-26).

Wie im Fall der drei weiblichen Figuren links, gibt eine Inschrift Auskunft darüber, wer hier dargestellt wird: Judas Mercator. Der Inschrift zufolge, zeigt die Gewändefigur also Judas Iskariot, den Jünger Christi, der den Gottessohn an den jüdischen Hohen Rat verriet und sich später, seine Tat bereuend, selbst erhängte. Judas verwaltete den Besitz der Jünger (Joh. 4,12f.), wurde vom Teufel besessen, verriet Jesus für dreißig Silberlinge mit einem Kuß an den Hohen Rat (Lk 22,3), gab dann aber das Geld zurück und erhängte sich. Am Gewände von Sangüesa wird eben der Selbstmord, der Tod des Judas, gezeigt. Von einigen Autoren wurde die Echtheit der Inschrift angezweifelt. Crozet meint aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nur das Wort Judas oder Jodas erkennen zu können, nicht aber das zweite Wort.<sup>112</sup> Gaillard geht davon aus, daß die Inschrift später hinzugefügt worden sei.<sup>113</sup> Uranga/Iñiguez lesen in den Buchstaben "Judas Mercator". Das letzte Wort sei jedoch geändert worden und hätte ursprünglich dem Bibeltext (Lk 6,16)<sup>114</sup> entsprechend "proditor" oder "pecator" geheißen, aber auch das bliebe zweifelhaft.<sup>115</sup> Mariño dagegen beruft sich auf einen Paläographen, der den Schriftzug "Judas Mercator" als zeitgleich mit den anderen Inschriften identifiziert habe. Sie geht in ihrer weiteren Interpretation von dieser Lesart der Inschrift aus.<sup>116</sup> Tatsächlich unterscheidet sich der Schrifttypus auf der Brust des Judas von den Buchstaben auf den Büchern der drei Marien (so werden z.B. das M und das A verschieden gebildet). Es ist heute letztendlich nicht mehr mit Sicherheit zu sagen, wie die Inschrift ursprünglich gelautet hat, und ob sie später hinzugefügt wurde. Eine Identifizierung der Skulptur kann jedoch auch aufgrund anderer Kriterien, unabhängig von der Inschrift, erfolgen.

Der Selbstmord des Judas durch Erhängen wird mehrfach auf Kapitellen des 12.Jhs. thematisiert. Es gibt jedoch keine Darstellung des Verräters und Ursünders an der herausgehobenen Stelle des Gewändes inmitten von Heiligen und Aposteln wie in Sangüesa. Das Gewände ist üblicherweise Vertretern des Alten und Neuen Testaments, Königen, Propheten und Aposteln vorbehalten. Gelegentlich finden sich dort auch die Kirchenpatrone.<sup>117</sup> Sauerländer gibt eine Erklärung für die Darstellung ausschließlich heiliger Personen am Gewände, indem er auf die Bedeutung der stützenden Säule als allegorisiertes Bauglied verweist.<sup>118</sup> Schon bei den Kirchenvätern werden die Apostel als die Säulen der Kirche

<sup>111</sup> Milton Weber 1959, S.145; Iches 1971, S.20.

<sup>112</sup> Crozet 1969, S.49.

<sup>113</sup> Gaillard 1964, S.185 und ders. 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.31.

<sup>114</sup> Lk 6, 16: "Judas, der Sohn des Jakobus, und Judas Iskariot, der zum Verräter (proditor, pecator) wurde."

<sup>115</sup> Uranga/Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16.

<sup>116</sup> Mariño 1989 Judas, S.32, Anm.8.

<sup>117</sup> Für die drei Marien als Gewändefiguren ist der Verf. ebenfalls kein Vergleichsbeispiel bekannt.

<sup>118</sup> Sauerländer 1994, S.433 und ders. 1984 (Kunststück), S.59-60.

bezeichnet; die spätere Exegese hat diese Allegorisierung der Säule über die Apostel hinaus auf ihre Nachfolger, Bischöfe und Doktoren, übertragen.<sup>119</sup> Somit sind negative Figuren an Säulen eigentlich nicht denkbar. Dennoch gibt es einige Beispiele von negativen Figuren am Schaft der Gewändesäulen von Portalen bzw. als kleine Säulenfiguren, die ursprünglich aus Kreuzgängen und Kapitelsälen stammen. Sauerländer beschreibt, wie sich aufgrund des hier geforderten erzählerischen oder didaktischen Verlangens, aufgrund von Brauchtum und Erinnerung an Privilegien das inhaltliche Spektrum erweitert hat. "Es waren Themen verlangt, die sich nicht immer bruchlos auf die geläufige Allegorie von der Säule als der Stütze der Kirche in Gestalt von Aposteln, Propheten oder Heiligen beziehen lassen."<sup>120</sup> In Cambrai sind Kalenderbilder als Säulenfiguren zu sehen, in Sens werden die Artes Liberales abgebildet und im Kreuzgang von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne stehen der heidnische Präfekt Olibrius sowie eine Törichte Jungfrau an einer Säule.<sup>121</sup> Am Gewände in Bourg-Argental zeigt eine Skulptur sogar die Sünde der Luxuria als eine von Schlangen gepeinigte Frau an der Säule.<sup>122</sup> Vor diesem Hintergrund verlieren sich scheinbare Widersprüche der Figur des Ursünders, Judas, am Gewände, wenngleich derartige Figuren die Ausnahmen bleiben.<sup>123</sup>

Ein Blick auf Darstellungen des "Judastods" in der romanischen Bauplastik des Nachbarlands gibt Aufschluß über die in Sangüesa gewählte Darstellungsart.

Eine besonders drastische Illustration des Judastods zeigt ein Kapitell aus Saint-Lazare, Autun (Abb.252).<sup>124</sup> Der nackte Körper des Sünders hängt an dem um einen Baum gewundenen Strick. Zwei furchterregende geflügelte Dämonen ziehen daran. Ein runder Gegenstand, vermutlich der Beutel mit den dreißig Silberlingen, befindet sich an dem Strick. Der Mund des Judas ist in einem Schrei weit aufgerissen, so daß der Sünder in dieser Verzerrung den Dämonen ähnlich wird. Der Darstellung von Autun kommt ein Kapitell aus Saulieu, Saint-Andoche (Abb.254) sehr nahe.<sup>125</sup> Judas ist hier im Gegensatz zu dem Sünder in Autun mit

<sup>119</sup> Vgl. Reudenbach 1980.

<sup>120</sup> Sauerländer 1994, S.435.

<sup>121</sup> Sauerländer (1994) nennt dieses Phänomen eine vielfältig "gestörte Ordnung". Vgl. Pressouyre 1976, S.70, 71 und zu den Törichten Jungfrauen als Säulenfiguren vgl. ebd. S.76/ 77. Stilistisch können die Säulenfiguren aus Notre-Dame-en-Vaux nicht als Vorbild für Judas gedient haben. Es sind strenggenommen keine Säulenfiguren, sondern Statuen, die an einen Säulenschaft oder Pfeiler angebracht wurden. Das trifft ebenso auf den Sangüesener Judas zu, der mit seinem zur Seite geneigten Kopf, den angewinkelten Beinen und den über die Säule hinausragenden Schultern nicht wie die anderen Gewändefiguren die rigide längliche Form der Säule annimmt. Bei der Figur des Judas stellt sich die Frage, ob man überhaupt noch von einer Säulenfigur sprechen kann, da die Figur zwar mit dem Rücken der Säule verhaftet ist, aber nicht steht, sondern hängt (vgl. Kap.II.2.).

Bereits Iches (1971, S.21ff.) hat auf den Präfekten Olibrius und die Törichten Jungfrauen aus Châlons-sur-Marne als Beispiele von negativen Personen als Säulenfiguren im Vergleich mit der Figur des Judas aus Sangüesa hingewiesen. Die Autorin hält es sogar für möglich, daß es in Frankreich eine Säulenfigur des hängenden Judas gegeben hat, die der Sangüesener Figur als Vorbild gedient haben könnte, kann aber keine Hinweise anführen.

<sup>122</sup> Beschreibung in Porter 1923, Abb.1151; Mâle 1966, S.388-390; Weisbach 1945, S.137; de Barthelemy 1984, S.595.

<sup>123</sup> Sauerländer (1994, S.436) erwähnt die Judasfigur aus Sangüesa in diesem Zusammenhang: "Am Portal von Santa Maria la Real in Sangüesa erblickt man am Schaft einer Gewändesäule "Judas Mercator": eine fast völlig entkleidete Gestalt, um ihren Hals liegt der Strick, mit dem sich der Verräter erhängt hatte. Im bunten Feld der gestörten Ordnung wandern die verschiedensten Arten von Bildern - erinnernde, mahnende und warnende - während des 12.Jhs. von den Wänden an die Säule."

<sup>124</sup> Das Kapitell stammt aus dem südlichen Seitenschiff und befindet sich heute im Museum (Salle Capitulaire), vgl. zur Bauplastik Saint-Lazares, Kap.II.3. sowie Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.181; Zarnecki/ Grivot 1962, Tafel 17, S.25; Goetz 1950, Abb.4.

<sup>125</sup> Vgl. Schiller 1968, Bd.2, Abb.279. Zur Literatur zu Saulieu vgl. Kap.II.3.

einem einfachen, langen Gewand bekleidet und wird noch lebend, mit offenen Augen und Mund gezeigt. Auf einem Kapitell aus Vézelay, Sainte-Madeleine (Abb.269), baumelt der hier gänzlich nackte Judas an einem langen Strick, der um eine Volute gewunden ist. Seine überdimensional große Zunge hängt als Zeichen des bereits eingetretenen Todes weit aus dem Mund. Auf der anderen Kapitellseite trägt ein Mann den Leichnam davon.<sup>126</sup> In Autun und Saulieu treten Dämonen auf, die Judas bei seinem Selbstmord "helfen".<sup>127</sup> Der Sünder wird durch den weit geöffneten Mund, den verzerrten Gesichtsausdruck und in späteren Darstellungen durch wirres Haar zunehmend selbst als dämonisiert gekennzeichnet. Das Verhältnis von Selbstvöllzug und gegebener Assistenz ist bewußt nicht immer klar entschieden.<sup>128</sup>

Im Vergleich zu den angeführten Beispielen läßt sich die stark mutilierte kleine Figur über Judas' Kopf in Sangüesa als Dämon deuten, der dem Verräter bei seiner Tat hilft und/ oder bereits auf dessen Seele wartet.

Auf einem Bronzerelief der Domtür aus Benavent umarmt ein Dämon den Erhängten, um sich sogleich seiner Seele zu bemächtigen (Abb.255).<sup>129</sup> Der Leib des Sünders birst auseinander, so daß seine Gedärme herausquillen.<sup>130</sup> Häufig wird dem Erhängten der Geldbeutel mit seinem Verräterlohn beigegeben, der ihm entweder vom Hals hängt oder zu seinen Füßen liegt.<sup>131</sup> Auf den meisten Darstellungen trägt Judas ein langes Gewand, auf einigen wird er nackt gezeigt.<sup>132</sup> Mit einem Lendenschurz wie in Sangüesa ist er ebenfalls in Conques bekleidet (Abb.659).<sup>133</sup>

Zu den verschiedenen Darstellungszusammenhängen des Motivs und den damit verbundenen inhaltlichen Verschiebungen vgl. Kap.VI.1.

Die Darstellung des Verräters Judas an der hervorgehobenen Stelle als Gewandefigur, umgeben von Heiligen, erscheint auf den ersten Blick so unpassend, daß einige Autoren die Skulptur anders interpretiert haben, ungeachtet der Inschrift und der eindeutigen durch den Dämon und den Strick gegebenen Hinweise. Kingsley Porter brachte als erster - nur als Nebenbemerkung in einem Absatz zur Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada (Rioja) - die Deutung der Sangüesaner Gewandefigur als Darstellung des jungen Mannes aus der

<sup>126</sup> Vgl. Diemer 1975, S.361.

<sup>127</sup> Zu den helfenden Dämonen vgl. Cook (1929, S.158), der das holzgeschnitzte Antependium aus Taüll anführt. Als zwölfter Apostel wurde hier der hängende Judas, dessen Eingeweide von einem Dämon gefressen werden, aus einem zeitgenössischen Altar eingefügt.

<sup>128</sup> Den Evangelien zufolge, machte Judas seinem Leben selbst ein Ende. Die schriftlichen und bildlichen Darstellungen seines Todes aber variieren zwischen Selbstmord und Ermordung durch den Teufel. Vgl. Dinzelsbacher 1972, S.49: "Es scheint hier eine aus dem Volksglauben oft genug belegte Vorstellung in das Judasbild eingebaut worden zu sein, nach der dem Selbstmörder der Teufel den Strick bereithält."

<sup>129</sup> Auf der vorgehenden Tafel wird Judas gezeigt, der die Silberlinge zurückbringt, vgl. Goetz 1950, Abb.9; Schiller 1968, Bd.2, Abb.277, 278.

<sup>130</sup> Judas wird in Freiburg (Münster, Tympanon, um 1290-1310) und Straßburg (Münster, Tympanon, um 1275-1280) ebenfalls mit aufgeplatztem Bauch dargestellt. Vgl. Schiller 1968, Bd.2, S.88: "In Apg 1,18 ff. sagt Petrus von Judas, daß er auseinandergeborsten sei und all seine Eingeweide ausgeschüttet habe. Diese Stelle ist im Mittelalter folgendermaßen gedeutet worden: Da Judas Christus küßte, ist sein Mund heilig und seine böse Seele kann nicht durch ihn entweichen. Deshalb schlitzte Satan den Leib des Toten auf, um sich die Seele zu holen."

<sup>131</sup> Vgl. ein oberitalienisches Elfenbeinkästchen, heute London, Schiller 1968, Bd.2, Abb.323 und Weitzmann 1977/78, S.70ff.

<sup>132</sup> Vgl. Goetz 1950, S.115 "Armesünderhemd".

<sup>133</sup> Zu den unterschiedlichen Interpretationen der Figur des Erhängten in Conques, vgl. Kap.VI.1. Zu weiteren Darstellungen des Motivs vgl. Poste 1883; Goetz 1950; Jursch 1969, Dinzelsbacher 1972 (v.a. Kap.XIV Die Formen des Judasbildes).

berühmten Legende des Hühnerwunders auf, das sich in Santo Domingo de la Calzada ereignet haben soll.<sup>134</sup> Im Codex Calixtinus wird die Geschichte eines jungen Pilgers erzählt, der sich mit seinen Eltern auf dem Weg nach Santiago de Compostela befand und durch die Rachsucht einer zurückgewiesenen Magd fälschlich des Diebstahls angeklagt und erhängt wurde.<sup>135</sup> Der hl. Jakobus (span. Santiago) habe ihm die Füße gestützt und so am Leben erhalten bis die Eltern des Jungen aus Santiago zurückkamen und den Irrtum mit Hilfe eines weiteren Wunders aufklären konnten.<sup>136</sup> Eine Illustration dieser auf die Wallfahrt nach Santiago bezogenen Legende sei, so Porter, für eine Kirche am Pilgerweg durchaus denkbar. Die Gewändefigur aus Sangüesa stelle den jungen, am Galgen hängenden Pilger dar. Crozet gibt jedoch zu bedenken, wieso gerade der tragischste Moment der Legende illustriert worden sein sollte.<sup>137</sup> Unlogisch wäre in diesem Zusammenhang der Dämon über dem Kopf des Erhängten. Der gute, gläubige Pilger kann nicht mit einem Dämon dargestellt werden.<sup>138</sup> Darüber hinaus fehlt jeder Hinweis auf den hl. Jakobus, der den jungen Mann stützen müsste. Ebenso vermisst man die Attribute, Huhn oder Kelch, die dem jungen Mann auf Darstellungen des Wunders beigegeben werden. Außerdem ist eine einerseits derart komplizierte und andererseits gleichzeitig reduzierte Darstellung wie die des erhängten jungen Pilgers und seines Beschützers, des heiligen Jakobus, am Portalgewände nur wenige Jahre nach Auftauchen der Legende wenig wahrscheinlich.<sup>139</sup>

Für die Säulenfigur aus Sangüesa läßt sich festhalten:

Obwohl bestimmte Details des aus zahlreichen Illustrationen abzuleitenden Darstellungstypus des Judastods in Sangüesa fehlen - wie der Geldbeutel, die aufgeplatzten Gedärme und die heraushängende Zunge -, ist die Gewändefigur eindeutig als Judas, der sich in später Reue selbst erhängt hat, zu interpretieren.<sup>140</sup> Ausschlaggebend ist der kleine, geflügelte Dämon, der mit seinen furchterregenden Krallen herabstürzt, um den Strick zu halten bzw. die Seele des Sünders in Empfang zu nehmen.<sup>141</sup> Die Inschrift bekräftigt die Interpretation.

<sup>134</sup> Porter 1928, Bd.2, S.26: "(...) this was the scene of the celebrated miracle of the boy who was hanged, sculptured on one of the jambs of Sangüesa, related in the Callistine codex (...)." Ebenso Gaillard 1964, S.185 und ders. 1978 Zodiaque, Bd.7, S.31. Gaillard erklärt die Inschrift "Judas Mercator", die gegen diese Interpretation spricht, als nachträglich hinzugefügt, zu einem Zeitpunkt, zu dem die eigentliche Bedeutung der Figur als junger Mann des Hühnerwunders bereits in Vergessenheit geraten sei.

<sup>135</sup> Die Legende, die als literarische Vorlage des Motivs diente, entstand wahrscheinlich im 11.Jh. Sie verbreitete sich rasch und bereits in der Papst Calixtus II. (1119-1124) zugeschriebenen Legendensammlung (Codex Calixtinus) war das Galgenwunder vertreten. Jacobus de Voragine (ca. 1230-1298) erzählt die Geschichte in seiner "Legenda Aurea", die im Verlauf des späten Mittelalters nach und nach erweitert wurde. Vgl. Künstle 1908, S.19; Kat. Ausst. München 1984, S.137.

<sup>136</sup> Bis heute werden als Erinnerung an das anschließende sogenannte Hühnerwunder, bei dem zwei gebratene Hühner als Beweis der Unschuld des Jungen wieder lebendig wurden, zwei lebendige Hühner in einem Käfig in der Kirche von Santo Domingo de la Calzada gehalten.

<sup>137</sup> Crozet 1969, S.49.

<sup>138</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.16.

<sup>139</sup> Die vermutlich früheste erhaltene Darstellung der Legende zeigt ein Altarfrontal aus San Jaime de Frontanya (13.Jh., Barceloneser Werkstatt, heute Museo Diocesano Solsona), Cook/ Gudiol 1950, Ars Hispaniae, Bd.6, Abb.221. Der Junge hängt, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, von einem Baum und wird von dem hl. Jakobus gestützt. Alle weiteren Beispiele dieses Motivs sind sehr viel späteren Datums und auf die Tafelmalerei beschränkt (z.B. Altar Nürnberger Schule, um 1520/ 30, s. Kat. Ausst. München 1984, Nr.192; Künstle 1908, S.22 ff., vgl. auch Kat. Ausst. Santo Domingo de la Calzada 1993).

<sup>140</sup> Für eine Interpretation der Figur als Judas sprechen sich aus: Biurrún y Sótil 1936, S.381; Uranga Galdiano 1951, S.12; Milton Weber 1959, S.145; Durliat 1973, S.16; Azcárate 1976, S.144; Mariño 1989 Judas, S.32-33.

<sup>141</sup> Cook (1929, S.158), Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.31) und Crozet deuten das Fragment als geflügelten Dämon. Crozet 1969, S.49: "De vieilles photographies révèlent la présence, au-dessus de la



Villabriga verweist auf einen zusätzlichen Anhaltspunkt. Die Zerstörungen sind allein auf diese Gewandefigur beschränkt. Sie sind mit gezielten Angriffen der Dorfbewohner zu erklären. So stammen die Mutilationen v.a. im Gesichtsbereich von Steinwürfen der Kinder, die den "Sünder Judas bewarfen, was als gute Tat galt."<sup>142</sup> Das jeden einzelnen Menschen bedrohende Böse wird stellvertretend in der Figur angegriffen bzw. bestraft.<sup>143</sup>

Zur Bedeutung der Figur des Judas im Gesamtprogramm der Fassade, vgl. Kap.VI.1.

## G. LINKER ZWICKEL

### LZ1 Basilisk (Abb.379)<sup>144</sup>

**Beschr.:** Das Mischwesen aus Vogel und Schlange hat einen langen Reptilienkörper, der in einem dicken, ein Mal um sich gewundenen Schwanz endet. Sein Kopf ist mit aufrecht stehendem Kamm, kurzem Schnabel und einem vom Kinn hängenden Bart der eines Hahnes. Der Basilisk steht auf kurzen Beinen mit Vogelkrallen und einem seitlichen Sporn, die den langen Körper nie tragen könnten, da er nach vorn überfallen würde. Seine langen Schwingflügel liegen eng am Rücken und reichen bis zur Schwanzspitze.<sup>145</sup>

Vogelkopf und Reptilienkörper werden bis zum Beinansatz von in sich eingekerbten Rhomben überzogen. Der Schwanz ist durch wellenförmig gezogene Kerben mit feinen Zahnreihen in scheinbar einzeln bewegliche Segmente unterteilt. Einschnitte gliedern die langen Schwingflügel in vier Einzelflügel, die wiederum in sich schräg vertieft sind. Den Flügelansatz bezeichnet ein Diamantmuster.<sup>146</sup>

**Ikonomie:** Der Basilisk ist als Mischwesen dem Bereich des Bösen zuzuordnen und gehört zum festen Grundbestand der innerhalb der romanischen Bauplastik angesiedelten dämonischen Wesen.<sup>147</sup> Der Blick des Basilisken tötet. Seit frühchristlicher Zeit wird er als

tête du suicidé, d'un diable aujourd'hui presque illisible, personnage épisodique assez souvent lié au thème de Judas pourchassé par le remords et voué au châiment."

<sup>142</sup> Villabriga 1962, S.108. Judas fungiert als Haßobjekt und Sündenbock, und die Angriffe auf ihn vermögen ein Gefühl der Befreiung zu geben, vgl. Dinzelbacher (1972, S.84), der von der "Vernichtung des Dämons in effigie spricht. Simon (1975 Roland, S.108) sieht in dieser Art Bildersturm eine Unterstützung der Identifizierung der Figur als Judas.

<sup>143</sup> Simon 1975 Roland, S.108. Von demselben Denkschema zeugen Manuskripte, bei denen Teufelsdarstellungen herausgekratzt wurden: "That the people in the town understood the meaning of this figure (gemeint ist die Skulptur des Judas aus Sangüesa, Anm. der Verf.) is evidenced by the fact that the sculpture has been damaged by centuries of abuse. People have thrown sticks and stones at the villain in much the same way that representations of devils in medieval manuscripts have often been scratched out."

<sup>144</sup> Bei der Umrisszeichnung von Malaxecheverría (1990, Abb.65) fehlt die Schwanzspitze.

<sup>145</sup> Vgl. Milton Weber 1959, S.173: "un basilisco descrito de modo vivaz (...), cuyo cuerpo de reptil, escamoso, se completa con pies de ave, alas y cabeza de gallo."

<sup>146</sup> Die Strukturierung der Oberfläche mit eben diesen Elementen entstammt dem Formenrepertoire des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña (vgl. Kap.II.4.). Ebenfalls dem Oeuvre des Meisters zuzurechnen sind die Zwickelfiguren LZ2, RZ2, RZ3, RZ4, RZ5 (vgl. auch RZ6, RZ8). Die Oberflächenbearbeitung wird im folgenden nicht für jede Skulptur einzeln ausgeführt, sondern zusammenfassend in dem entsprechenden Kapitel charakterisiert.

<sup>147</sup> Vgl. zu Mischwesen und ihrer dämonischen Bedeutung Bredekamp 1989, v.a. S.242 und ders. 1989/90, S.105-107. Bredekamp verweist auf die Etymologiae des Isidor von Sevilla (um 600), die bis ins 13.Jh. als die wichtigste literarische Quelle für die verschiedenen Mischformen angesehen werden kann.

Symbol der Sünde allgemein und im besonderen der Sünde des Hochmuts und des Zorns angesehen und gilt als Todessymbol.<sup>148</sup> Der Psalm 91,13 spricht von dem Basilisken, der von Christus besiegt wird, indem der Gottessohn auf die Bestie tritt.<sup>149</sup> Das Motiv des in dieser Form über das Böse triumphierenden Christus wird mehrfach in der Bauplastik Nordspaniens illustriert. Das bekannteste Beispiel ist das Tympanon der Kathedrale von Jaca. Der Löwe (als Sinnbild Christi) tritt auf den Basilisken.<sup>150</sup>

Vgl. die Ausführungen zur Bedeutung der Tierdarstellungen innerhalb der Bauplastik Sangüesas, S.80.

## **LZ2 Drachenpaar (Abb.380, 381)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist in weiten Teilen abgebrochen, so daß die Beschreibung der Binnenstruktur nur noch nach alten Photos erfolgen kann. Am stärksten von den Mutilierungen betroffen ist der am Rücken anliegende Flügel.

**Beschr.:** Zwei identische Drachenwesen, die langen Schnauzen einander zugewandt, ducken sich flach unter dem Gesims. Die geflügelten Mischwesen haben einen Hundekopf und einen Reptilienkörper mit viel zu kurzen Beinchen, die in hufenähnlichen Füßen enden. Ein Flügel liegt dicht am Körper, der andere ist nach vorn abgespreizt. Der lange Reptilienschwanz der Wesen ringelt sich zwischen den Beinen auf ganzer Körperlänge bis zur Schnauze, so daß sich die Tiere selbst in der Bewegung fixiert haben. Der Schwanz wird wie bei dem Basilisken links daneben (LZ1) durch wellenförmige Einkerbungen in bewegliche Segmente unterteilt. Auch die Flügelgestaltung gleicht sich bei den drei Tieren. Eine breite Linie, die in das aufgestellte Ohr übergeht, umgibt die Augen der Drachen. Einkerbungen markieren Nase und Mund. Eine Mähne, die sich zu drei breiten Locken aufrollt, bedeckt den Halsrücken.<sup>151</sup>

## **LZ3 Geflügelter Stier (Abb.29)**

**Erhaltung:** Das rechte Ohr ist abgebrochen.

**Beschr.:** Der im Vergleich zu den ihn umgebenden Skulpturen riesige Stier wird von der Seite gezeigt und steht auf Rundstäben, die aus der Wand hervorkommen. Er dreht seinen Kopf nach vorn, so daß sich der Hals in viele Falten legt. Das Tier ist geflügelt, doch traut man den kurzen Flügeln, die in vier Federlagen eng am Körper liegen, kaum zu, den massigen Vierbeiner in die Lüfte heben zu können.

Im Gegensatz zu den überwiegend flachen Zwickelreliefs ist der Stier fast vollplastisch gearbeitet. Die Skulptur ist höher und länger als die umgebenden Reliefs, sie wurde so in der rechten Zwickelspitze plaziert, daß sie diese ganz ausfüllt.

<sup>148</sup> Vgl. Physiologus (Treu 1981), Nr.50, S.95: "Es hat aber jenes Tier diese Eigenart, daß an jedem Ort, wo es ist, sein Hauch das Gebüsch verdorren läßt. Sein Anblick bringt Tod, so daß es auch ganze Städte veröden kann." Es bewegt sich rückwärts fort und läßt sich nur mit Hilfe eines Spiegels blenden und derart überwinden. Vgl. Malaxecheverría 1990, S.68: "El aspecto del basilisco medieval (...) es pues el de un ave reptil monstruosa y bípeda, con la cabeza coronada por una cresta de gallo y cuernos, provista de un par de alas y una cola de serpiente terminada a veces en punta de lanza."

<sup>149</sup> Psalm 91,13: "Auf Viper und Basilisk wirst du steigen, und auf Löwe und Schlange wirst du treten."

<sup>150</sup> Vgl. zur Interpretation des Tympanons von Jaca Kap.VI.2. Malaxecheverría (1990, S.65-70) bildet mehrere vergleichbare Darstellungen von Basilisken in der Bauplastik Navarras ab.

<sup>151</sup> Vgl. zu diesen Stilmerkmalen, die das Werk des "Meisters von San Juan de la Peña" kennzeichnen, Kap.II.4.

**Ikonomographie:** Milton Weber und in ihrer Folge Crozet und Uranga/ Iñiguez meinen, mit diesem Stier und drei weiteren Zwickelskulpturen die vier apokalyptischen Wesen des Tetramorph rekonstruieren zu können.<sup>152</sup> Der zwei Reihen unter dem Stier angebrachte Vogel (LZ12, Abb.29), den die Autoren als Adler bezeichnen, der Engel (LZ10) und der geflügelte Löwe im rechten Zwickel (RZ9, Abb.29) vervollständigen die Darstellung des apokalyptischen Viergestirns. Damit wäre der Tetramorph an der Fassade Santa Marías zweimal dargestellt; in den Zwickeln und im Oberen Apostolado (Abb.33).

Bei dieser Zusammenstellung der vier, in beiden Zwickeln verteilten Skulpturen irritiert v.a. die unterschiedliche Größe der Wesen. Der kleine Engel würde neben dem monströsen Stier geradezu lächerlich wirken. Außerdem spricht die Ausrichtung der vier Wesen gegen eine Zusammenstellung. Die Tiere werden auf vergleichbaren Darstellungen in einer festgelegten Ordnung auf Christus ausgerichtet platziert - Adler und Stier zu Christi Linken, Mensch und Löwe zu Christi Rechten, so wie sie die Skulpturen des Tetramorph im Oberen Apostolado zeigen. Die frontale Ausrichtung des Engels wäre sehr ungewöhnlich und der Adler müsste nach links gewendet sein. Die vier Skulpturen stammen vermutlich ursprünglich aus einem Viergestirn - die Bücher in den Krallen des Adlers und den Vorderläufen des Löwen sowie die Flügel der Vierbeiner sprechen dafür -, doch sicher waren sie in der Zusammenstellung mit anderen, nicht mehr vorhandenen Skulpturen.

#### **LZ4 Schuster (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der linke Arm ist teilweise abgebrochen.

**Beschr.:** Ein junger Mann, der einen besonders breiten Hals hat, sitzt, die Stiefel auf einem kleinen Vorsprung ruhend, mit dem Rücken zur Wand. Er hält einen Schuh auf dem Schoß, den er offensichtlich bearbeitet. Sein schlichtes, knielanges Gewand ist in der Taille gegürtet.

Die Skulptur entspricht in Größe, Gesichtstypus, Kleidung und Haltung den Archivoltenfiguren und stammt ursprünglich vermutlich aus dem Bogenlauf. Der von dem Mann bearbeitete Schuh zeichnet ihn als Schuster aus, so daß sich die Skulptur auch thematisch nahtlos in die Figuren der Archivolten einfügen ließe, unter denen sich drei Schuster befinden (AV27-AV29).<sup>153</sup>

#### **LZ5 Luxuria (Abb.108)**

**Erhaltung:** Das linke Bein der Kröte ist abgebrochen.

**Beschr.:** Eine nackte Frau mit langen offenen Haaren wird von zwei großen Schlangen und einer Kröte attackiert. Die monströse Riesenschlange hat bereits den Unterleib ihres Opfers mitsamt den Beinen verschlungen. Die zweite Schlange und die fette Kröte, die sich in die Brust des Opfers krallt, haben die Arme der Frau verspeist, die mit vor Entsetzen geweiteten Augen ohne jeden Versuch der Gegenwehr von der Fassade starrt. Schlangen, Kröte und Opfer sind so zu einer Einheit verschmolzen und scheinen ein neues dämonischen Wesen zu bilden. Der sich nach oben windende Leib der Riesenschlange nimmt den gesamten Skulpturenblock bis in die obere rechte Ecke ein. Der Körper der zweiten Schlange ringelt sich bis in die untere rechte

<sup>152</sup> Milton Weber 1959, S.171, 174; Crozet 1969, S.53: "Le gros boeuf ailé qui fait saillie sur l'archivolte est là pour symboliser saint Luc tout comme le lion ailé du groupe de droite évoque saint Marc." Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.32, Nr.208.

<sup>153</sup> Zu den Veränderungen innerhalb der Archivolten vgl. Kap.III.1.

Ecke. Beide Schlangen haben katzenähnliche Köpfe mit spitzen, kleinen Ohren, einer langen Nase und mandelförmigen Augen.<sup>154</sup>

**Ikonomie:** Eine nackte Frau, die von Kröten und Schlangen angegriffen wird, ist die klassische Darstellung der Luxuria, der Sünde der Wollust.<sup>155</sup> Die Luxuria kommt in Katalogen der Tugenden und Laster vor und gehört neben der Avaritia - mit dieser zusammen oder allein gezeigt - zu den am häufigsten illustrierten Lastern.<sup>156</sup> Diese werden damit nicht als allegorische Figuren dargestellt, sondern als Sünder, die eine bestimmte Strafe erleiden. Allein in Sangüesa wird die "Femme aux Serpents" dreimal in den Archivolten (AV10, 79, 84) und einmal am Zwickel illustriert (vgl. Katalog I, S.15). Die Avaritia findet sich als Archivoltenfigur (AV78, Abb.77) und hockt auf einem Kapitell im Apsideninnern (IAc, Abb.419). Die zahlreichen Darstellungen der Luxuria in der spanischen und der französischen Bauplastik des 12.Jhs. folgen weitgehend dem gleichen Typus, den die erwähnten Skulpturen aus Sangüesa beispielhaft vorführen. Sie sind oftmals Teil von Weltgerichtsbildern (Autun, Conques) bzw. werden, wie in Sangüesa, auf diese bezogen (vgl. Kap.VI.3) oder sind Teil von Lasterzyklen.<sup>157</sup>

## LZ6 Knoten (Abb.29)

**Erhaltung:** Rechts oben ist ein Stück des Perlbands herausgebrochen, das auf den Photos von 1950 noch vollständig wiedergegeben wird.

**Beschr.:** Ein Band, das in der Mitte mit dicht aufeinander folgenden Perlen besetzt ist und an den Seiten von je einer Kerbe einfaßt wird, ist zu einem lockeren Knoten geschlungen, der einen Kreis bildet.<sup>158</sup>

Vgl. die Überlegungen zur möglichen Bedeutung von Knoten und Flechtwerk Katalog I, S.79.

<sup>154</sup> Alle auf dem Portal dargestellten Schlangen haben einen derartigen Katzenkopf (vgl. die Schlangen in den Archivolten AV10, AV79 und AV84, Abb.106, 107 sowie die Schlange am Baum der Erkenntnis im linken Zwickel, LZ9, Abb.61).

<sup>155</sup> Der Ursprung des Motivs der Luxuria wird in den klassischen Figuren der Gaia, Terra, Cybele, also der Mutter Erde vermutet, die alle Tiere, also auch die Schlange an ihren Brüsten nährt (vgl. Leclercq Kadaner 1975; Meyer Schapiro 1977; Weir/ Jerman 1986). Die Kröte galt als Verkörperung der dämonischen Sexualität. Der Mann, dem eine Hexe eine Kröte unter die Türschwelle grabe, sei ihr sexuell verfallen. Kröten könnten, so der allgemeine Glaube, im Innern des menschlichen Körpers, besonders in der Bauchhöhle der Frau, lange überleben und schwere Krankheiten verursachen (vgl. Bredekamp 1989/90, S.251-252).

<sup>156</sup> Gregor I. zählt die Luxuria zusammen mit der Avaritia und fünf anderen Sünden in seinem Kanon der Laster auf (Superbia, Ira, Invidia, Avaritia, Accedia, Gula, Luxuria). Vermutlich entstammt die Vorstellung und Geißelung der Luxuria Texten der monchisch-asketischen Reformbewegung des 11.Jhs. Vgl. Mâle 1966, S.373-376; Molsdorf 1926, Nr.1081; Künstle 1928, Bd.1, S.160-167; LCI 1994, Bd.3, Sp.15-27.

<sup>157</sup> Zwei Archivoltensteine des ehemaligen Nordportals der Kathedrale von Santiago de Compostela (heute im Kathedralmuseum) zeigen die bekannte "Femme aux Serpents" und den seltenen männlichen Part, den "Homme aux Serpents", denen, auf drastische Art ausgemalt, Schlangen und Kröten in die Genitalien beißen (Umrisszeichnung bei Weir/ Jerman 1986; Durliat 1990). Auf der äußeren Archivolte des Westportals von San Miguel, Estella, erscheint ebenfalls eine Luxuria. Auffallend häufig sind Darstellungen der Luxuria an südfranzösischen Denkmälern. Die entsprechenden Skulpturen aus Saint-Sernin, Toulouse (Kapitell), und Moissac (Buchtswände) werden zu den frühesten Darstellungen des Motivs gezählt (vgl. Hamann 1987, S.173). In den Archivolten der Blendarkaden der Westfassade von Saint-Croix in Bordeaux reihen sich vier weibliche Gestalten aneinander, die außer durch Kröten und Schlangen zusätzlich von Teufeln gequält werden, die sie an den Haaren ziehen (Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.111, 112). In der Nebenarchivolte vervollständigen mehrere Männer mit schweren Beuteln um den Hals, Verbildlichungen der Avaritia, die Lasterdarstellungen.

<sup>158</sup> Lojendio (1978, Zodiaque, Bd.7, S.166) vergleicht den Knoten mit einer eingerollten Schlange.

## **LZ7 Reiter mit besiegtm Gegner (Abb.64)**

**Erhaltung:** Hals und Kopf des Reiters, ein Stück seiner rechten Hand, in der er eventuell eine Waffe hielt, die Ohren des Pferdes und die Hand des am Boden liegenden Mannes sind herausgebrochen.

**Beschr.:** Ein Reiter in kurzem, in der Taille gegürteten Rock sitzt auf einem Pferd, unter dessen Hufen ein nackter Mann mit dem Gesicht zum Boden ausgestreckt liegt. Das Pferd, das mit Zaumzeug und Satteldecke ausgestattet ist, steht mit den Vorderhufen auf dem Kopf des Mannes, der einen langen spitzen Vollbart trägt. Er hält die Arme angewinkelt vor die Brust, als wolle er sich abstützen. Seine hervorquillenden Augen mit gebohrten Pupillen sind weit geöffnet. Der Reiter greift mit der Linken die Zügel, den rechten Arm hält er nach hinten und umfaßte vermutlich eine Waffe, die nicht erhalten ist.<sup>159</sup>

**Ikonographie:** Der Reiter mit einem am Boden liegenden Mann - Sieger und Besiegter - ist ein weitverbreitetes Motiv in der romanischen Bauplastik. Die Interpretationen reichen von allgemein gehaltenen Deutungen des Reiters als Darstellung des Gläubigen, der den unter ihm liegenden Ungläubigen besiegt, bis hin zur Benennung des Reiters als Stellvertreter einer Gruppe oder als bestimmtes Individuum.<sup>160</sup> Für das Spanien des 12.Jhs. liegt die Deutung des Siegers als Christ nahe, der den Mauren, und damit den Ungläubigen und Feind, bezwingt.<sup>161</sup> Die liegende Figur ist jedoch nicht wie auf anderen Darstellungen durch ein Kleidungsstück oder die Gesichtszüge ausdrücklich als Maure bzw. Fremder ausgewiesen.<sup>162</sup> Seine Nacktheit kennzeichnet ihn zusätzlich als Unterlegenen und Gedeimütigten oder als lasterhaften Menschen.

Die verschiedenen Interpretationen der Skulpturengruppe als bestimmte Individuen überzeugen nicht, da weder Reiter noch Besiegter individuell gekennzeichnet ist. So meint King den Reiter in Bezug auf die Wallfahrt nach Santiago de Compostela als maurentötender Jakobus, als Santiago Matamoros, deuten zu können.<sup>163</sup> Milton Weber nimmt eine auch für vergleichbare Darstellungen immer wiederkehrende Interpretation des Reiters als Illustration Kaiser Konstantins auf und sieht einen Bezug zu dem Ritterorden der Johanniter, dem die Kirche Santa María übergeben wurde (vgl. Kap.I.4.).<sup>164</sup>

Seidel bezieht die rechts neben dem Reiter folgende nackte Frau (LZ8) als Teil einer zusammenhängenden Szene mit ein.<sup>165</sup> Das Motiv sei v.a. in Aquitanien weit verbreitet in dieser

<sup>159</sup> Vgl. Milton Weber 1959, S.173. Als das Relief an dieser Stelle in den linken Zwickel eingefügt wurde, muß der Kopf des Reiters bereits gefehlt haben, da dieser sonst die darüber folgende Skulptur (LZ2) überschritten hätte (vgl. Kap.III.1.).

<sup>160</sup> Biurrún y Sótíl (1936, S.390) sieht in dem Reiter einen Kreuzritter, der einen Ungläubigen besiegt. Es gibt jedoch kein Detail, etwa ein Schild oder eine Fahne, das ihn als Kreuzritter ausweisen würde.

<sup>161</sup> Vgl. Seidel 1976, S.44: "Thus, the rider image had, in the eyes of contemporaries, become identified with the struggle against Islam (...) this last and greatest of heresies (...)."

<sup>162</sup> Beispielsweise sind in San Martín, Frómista, einige Konsolfiguren durch einen großen Turban als Mauren ausgewiesen (vgl. Bredekamp 1989/90, S.95). Zur Kennzeichnung des Fremden durch die besondere Charakterisierung der Gesichtszüge vgl. Torri 1995, Kap.VI.

<sup>163</sup> Vgl. King 1920, Bd.1, S.245.

<sup>164</sup> Milton Weber 1959, S.174. Seidel (1976, nach Angermann 1986, Anm.54) wendet sich auch im Falle anderer Skulpturen gegen eine Deutung als Konstantin, da weder in Frankreich noch in Spanien im 12.Jh. Grund für eine Verehrung Kaiser Konstantins bestand.

<sup>165</sup> Seidel 1976, S.37.

Deutung und illustriere den Kampf der Tugenden und Laster, v.a. der Luxuria und der Superbia. Damit habe man sich warnend speziell an die Mitglieder der mächtigen Ritterklasse gewandt, ihre Macht nicht zu mißbrauchen.

Da jegliche Hinweise des Reiters wie des Opfers als Repräsentanten einer spezifischen Gruppe fehlen und derartige Bezüge für die Bauplastik des 12.Jhs. auch eher die Ausnahme bilden, ist die Szene vermutlich allgemeiner gefaßt als Kampf des Christen gegen den Ungläubigen oder gegen den Sündigen bzw. die Sünde anzusehen.

Auffällig ist die Ähnlichkeit der Skulptur Sangüesas zu einer Reiterfigur des Westportals von Sainte-Marie in Oloron (Béarn). Unter dem Pferd, auf dem aufrecht der siegreiche Reiter sitzt, liegt am Boden zusammengekrümmt ein Mann. Er ist im Unterschied zu seinem nackten Leidensgenossen aus Sangüesa bekleidet, ähnelt diesem aber in den Gesichtszügen, der Kopfform und dem Bart auf erstaunliche Weise.<sup>166</sup> Auch das Pferd kommt dem Tier aus Sangüesa mit seinen mandelförmigen Augen und der gebohrten Pupille sehr nahe.<sup>167</sup> Zur Deutung der Skulptur als Teil der Sigurdsage, vgl. Katalog I, S.77.

### **LZ8 Nackte sitzende Frau (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der Kopf der Frau fehlt.

**Beschr.:** Eine nackte, frontal sitzende Frau mit vollen Brüsten greift mit beiden Händen von hinten die Innenseite ihrer Unterschenkel und drückt die Beine mit nach außen gewendeten Füßen auseinander.

**Ikonomie:** Eine nackte Frau, deren besonders hervorgehobene Brüste ihre Weiblichkeit betonen und, die die Beine auseinanderhält, um ihre Scham zu zeigen, läßt an Darstellungen von sogenannten Vulvafrauen denken.<sup>168</sup> Obwohl jeder weitere Hinweis auf eine mit derartigen Motiven verbundene antidämonische Funktion der Skulptur fehlt, verstärken Skulpturen aus dem Zwickel und den Archivolten, die demselben Themenkreis entstammen, - eine Luxuriadarstellung (LZ5), nackte Männer und Frauen (AV51, AV69, AV78, AV10, AV79, 84, AV66) - die thematische Zuschreibung.

Milton Weber verweist auf die inhaltliche Verbindung der nackten Frau (LZ8) zu Mischwesen aus Vogel und Frau (Harpyien), die auf einem Kapitell im Innern Santa Marías hocken (IL32).<sup>169</sup> Auch diese Wesen haben einen nackten Frauenkörper und zeigen besonders volle Brüste. Sicher gehören die nackte Frau aus dem Zwickel und die Harpyien aus dem Innern demselben Themenkreis der Dämonen bzw. dämonisierten Wesen an. So wie die Harpyien an den Beinen gefesselt sind, fixiert sich die nackte Frau im Zwickel mit den eigenen Händen. Lojendio geht davon aus, daß diese Figur ursprünglich aus den Archivolten stammt.<sup>170</sup> Von der Größe wie vom Motiv würde sie tatsächlich in die Archivolten passen.

Vgl. Seidels Interpretation im Zusammenhang mit LZ7, s. dort.

<sup>166</sup> Zur Reiterfigur aus Oloron (vgl. Kap.II.5., Anm.14) werden die gleichen Interpretationsvorschläge gemacht wie für die Skulptur aus Sangüesa.

<sup>167</sup> Zur möglichen stilistischen Beziehung zwischen einigen Skulpturen Santa Marías und der Bauplastik von Oloron vgl. Kap.II.5.

<sup>168</sup> Zu Vulvafrauen und Phallusmännern als antidämonisches und antisexuelles Gegenmittel vgl. Andersen 1977; Weir/ Jerman 1986; Olmo/ Varas 1988; Bredekamp 1989, S.232-238; ders. 1989/90, S.101.

<sup>169</sup> Milton Weber 1959, S.174.

<sup>170</sup> Lojendio 1978 (Zodiaque, Bd.7), S.166.

### **LZ9 Adam und Eva vor dem Sündenfall (Abb.63)**

**Erhaltung:** Der linke Unterschenkel der Frau rechts des Baumes ist abgebrochen. Innerhalb der letzten vierzig Jahre ist die Oberflächenstruktur im Gesichtsbereich beider Personen durch die Witterungs- und Umweltbedingungen komplett verlorengegangen.

**Beschr.:** Die Einzelfiguren - ein Mann, ein Baum und eine Frau - bedecken vollständig den quadratischen Reliefstein. Zentrum der Komposition ist ein Baum mit weit auswuchernden Zweigen, Blättern und runden Früchten, dessen Stamm die Mittelachse des Reliefs bildet. Ein nackter Mann steht rechts, eine nackte Frau links des Baumstammes. Die Frau schließt das Relief mit ihrem Rücken nach rechts außen exakt ab und paßt gerade noch in den verbleibenden Raum. Die Äste des Baumes ziehen sich, schlangenartig umeinander gewunden, über die gesamte Reliefbreite und scheinen ein Eigenleben zu entwickeln. Um den Baumstamm windet sich eine riesige Schlange mit kleinen spitzen Ohren und katzenartigem Gesicht. Ihr Schwanz schlängelt sich bis in die untere rechte Ecke. Die Frau nimmt aus dem Maul der Schlange eine Frucht entgegen und steht mit einem Fuß auf der Schwanzspitze des Riesenreptils. Ein mehrfach aufgefächertes Blatt verdeckt Oberschenkel und Gesäß der Frau, ein anderes legt sich auf ihren Kopf und reicht bis in die Stirn. Die Frau ist ebenso wie ihr männlicher Begleiter in einem Ausfallschritt von der Seite gezeigt, wendet den Kopf aber nach vorn, so daß beide frontal von der Fassade schauen. Man meint in ihren Gesichtern einen Ausdruck der Angst oder Besorgnis ablesen zu können. Der Mann greift wie seine Begleiterin eine runde Frucht des Baumes, so daß die Arme der beiden Personen symmetrisch aufeinander zukommen. Zwei umeinander gewundene Zweige mit breiten Blättern legen sich über den Arm des Mannes, um dann seine Oberschenkel und sein Gesäß zu bedecken. Ein langes Blatt hängt vom Kopf herab. Der Mann trägt einen Schnurrbart aus feinen, gerillten Haaren und einen spitz zulaufenden, langen Kinnbart. Doppelte Einkerbungen markieren die Augenlider, die Pupillen sind gebohrt. Durch die Überschneidungen von Ästen, Blättern und Körperteilen verschmelzen die einzelnen Elemente zu einer Einheit, die das gesamte Reliefquadrat überzieht. Schlange, Mann, Frau und Baum werden eins.

**Ikonomie:** Die Skulptur zeigt Adam und Eva kurz **vor** dem eigentlichen Sündenfall. Die Schlange reicht Eva in ihrem Maul die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen, während Adam selbst nach der Frucht greift. Im nächsten Moment werden die Stammeseltern die verbotene Frucht essen. Das erste Menschenpaar ist sich in diesem Moment seiner Nacktheit, d.h. seiner Schuld, noch nicht bewußt. Die Blätter bedecken wie zufällig, bzw. als Vorwegnahme der kommenden Schuld, ihre Nacktheit.<sup>171</sup> Es fehlt hier noch das für den nächsten Zeitmoment charakteristische Bedecken der Scham durch die Stammeseltern selbst sowie die typische Geste Adams, der sich schuldbewußt an die Kehle faßt, als ob er den gerade hinuntergeschluckten Bissen zurückholen wolle. In dieser Haltung zeigt ein Kapitell aus dem Kreuzgang von San Juan de la Peña Adam, der von Gottvater gerügt wird (Pe2, Abb.366).<sup>172</sup> Das Sangüesaner Relief illustriert also im Gegensatz zu anderen

<sup>171</sup> So interpretieren auch Milton Weber (1959, S.175) und Crozet (1969, S.53) das Relief. Allein Lojendio (1978, Zodiaque, Bd.7, S.167) sieht in der Skulptur die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies; ein weiteres Beispiel für Lojendios oftmals ungenaue bis falsche Bezeichnung der Einzelszenen.

<sup>172</sup> Die Figur Gottes ist auf dem Kreuzgangkapitell bis auf einen Teil des Unterleibs zerstört. In derselben Haltung wird Adam auf einem Kapitell im Innern Santa Marías, Sangüesa, gezeigt (IL28, Abb.49).

Darstellungen der Episode aus 1. Mos. 3,1-24 nur **einen** Zeitmoment, den des eigentlichen Sündenfalls, und nicht die darauf folgende Schuldkenntnis.<sup>173</sup>

### **LZ10 Sitzender Engel (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Engels ist herausgebrochen, seine Flügel sind nur noch in Umrissen zu erkennen. Allein am linken Flügel hat sich die ursprüngliche Federstruktur erhalten. Die Oberfläche ist insgesamt und besonders stark an den Füßen angegriffen.

**Beschr.:** Der frontal sitzende Engel hält mit beiden Händen ein Buch oder eine Tafel vor seinen Oberkörper. Zeige- und Mittelfinger beider Hände liegen in einer Art Zeigegestus ausgestreckt auf dem Buch, so daß sie sich fast berühren.<sup>174</sup> Der Engel trägt einen langen Umhang, der in einem Halbrund zwischen den breit auseinanderstehenden Beinen herabfällt. Der Stoff ist der Halbkreisform folgend einmal tief eingekerbt. Das darunter zu sehende Gewand spannt sich an den Knien und Unterschenkeln, angedeutet durch mehrere doppelte Einkerbungen, und legt sich über den Füßen in zwei große rautenförmige Falten.

**Ikonomie:** Lojendio sieht die Figur des Engels im Zusammenhang mit dem auf dem Relief links daneben illustrierten Sündenfall (LZ9).<sup>175</sup> Es handele sich um den Engel, der Adam und Eva aus dem Paradies weise. Die beiden Reliefs stehen zwar in der heutigen Versetzung nebeneinander, die Figuren sind aber nicht aufeinander bezogen, sondern starren frontal von der Fassade. Außerdem ist gegen Lojendios These einzuwenden, daß das Relief den Sündenfall darstellt und nicht die Vertreibung aus dem Paradies. Auf vergleichbaren Darstellungen der Vertreibung wird der Engel außerdem nicht sitzend, mit einem Buch in der Hand gezeigt, sondern stehend. Er verweist auf die Welt außerhalb des Paradieses oder schwingt drohend ein Schwert (vgl. die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies auf den Kapitellen aus Sos, Abb.454, und Santa María, Uncastillo, UnGK4, Abb.455).<sup>176</sup>

Auch die Interpretation des Engels von King und Milton Weber als Johannes überzeugt nicht.<sup>177</sup> Der Evangelist halte die Schrift in Händen, in der die auf dem Relief rechts daneben dargestellte Geschichte des Brudermords berichtet werde (vgl. LZ11). Milton Weber spricht außerdem die Interpretationsmöglichkeit des Engels als Zeichen der Weisheit oder einer Prophezeiung an. Der Engel bezieht sich offensichtlich nicht auf die ihn umgebenden Reliefs. Sein ursprünglicher Zusammenhang ist nicht mehr zu rekonstruieren.

<sup>173</sup> Beide Momente werden dagegen auf einem Kapitell aus San Lorenzo, Uncastillo (vgl. Kap.II.5.e, S.134), nebeneinander dargestellt. Auf den Sündenfall (Sangüesa LZ9, San Lorenzo, Uncastillo, links) folgt die Erkenntnis der Sünde, illustriert in dem Erkennen der Nacktheit (San Lorenzo rechte Seite) und der Rüge Gottes (San Juan de la Peña, Pe2). Die Stammeseltern werden durch einen Engel aus dem Paradies vertrieben (Santa María, Uncastillo, UnGK4, Abb.456, San Esteban, Sos del Rey Católico, Abb.454) und müssen als Strafe Arbeiten auf dem Feld (Ackerpflügen) und im Haus (Spinnen) verrichten (San Juan de la Peña, Pe3). Ein Relief aus dem Kreuzgang der Kathedrale von Gerona (Katalonien, abgebildet in Durliat 1962 Hispania, Abb.50) ähnelt kompositionell dem Zwickelrelief Sangüesas auffallend. Da sonst keine Verbindungen zur Bauplastik von Gerona bestehen, ist ein gemeinsames, feststehendes Bildschema denkbar. In Gerona wird der Sündenfall des ersten Menschenpaares mit der anschließenden Vertreibung in mehreren Szenen ausführlich illustriert.

<sup>174</sup> Vgl. denselben Zeigegestus bei der Figur Christi auf dem Pfeilerrelief RP3 und der Archivoltenfigur AV76 (Avaritia, Abb.77).

<sup>175</sup> Lojendio 1978, Zodiaque, Bd.7, S.167.

<sup>176</sup> Vgl. Kap.II.5.a, S.124.

<sup>177</sup> King 1920, Bd.1, S.245; Milton Weber 1959, S.175.



Zur Interpretation des Engels als ein Wesen des apokalyptischen Viergestirns vgl. LZ3.

### **LZ11 Zwei ringende Männer (Abb.88)**

**Beschr.:** Zwei junge bartlose Männer, die sich wie Zwillinge gleichen, ringen miteinander. Der rechte Kämpfer hat mit beiden Händen den Unterarm seines Kontrahenten gepackt. Dieser greift mit der freien Linken den Nacken des Gegners. Beide haben einen Fuß hinter das Bein des anderen gehakt, als wollten sie den Widersacher umwerfen. Die Männer sind bis auf einen um die Hüften gewickelten Lendenschurz nackt und tragen eine schlichte Kappe, die über den auffallend großen Ohren abschließt. Sie sehen einander nicht an, sondern blicken von der Fassade herunter.

**Ikongraphie:** Die Männer sind nicht wie üblich mit einem kurzen Rock oder einem knöchellangen Gewand bekleidet, sondern tragen einen Lendenschurz wie ihn nur Akrobaten oder Sportler vorführen. Crozet schließt daraus, daß ein sportlicher Wettkampf gemeint ist. Er verweist auf das freundschaftliche, fast schalkhafte Lächeln, das er in den hochgezogenen Mundwinkeln zu sehen glaubt.<sup>178</sup>

Das identische Aussehen der beiden Ringer, die keine Individualisierung erfahren, spricht gegen die Interpretation der Skulptur als Darstellung bestimmter Personen, wie sie von mehreren Autoren vorgeschlagen wird, eine symbolische Aussage der Figuren scheint eher zuzutreffen.<sup>179</sup>

Das Motiv von zwei gleich aussehenden, miteinander ringenden jungen Männern, die nur mit einem Lendenschurz bekleidet sind, findet sich mehrfach in der romanischen Bauplastik Spaniens.<sup>180</sup> Auf einigen Kapitellen gibt eine Inschrift eine Erklärung des Motivs. So steht auf einem Kapitell aus San Quirce (Burgos) LUCHA, Kampf. Auf einem Kapitell aus San Martín in Frómista wird das Motiv der ringenden Männer durch die Gegenüberstellung mit einem sich umarmenden Paar verdeutlicht (Abb.90, 91).<sup>181</sup> Auf der linken Schmalseite stehen die beiden,

<sup>178</sup> Crozet 1969, S.53.

<sup>179</sup> King (1920, Bd.1, S.245), Milton Weber (1959 S.175), Lojendio (1978, Zodiaque, Bd.7, S.167) und García Gainza u.a. (1992 C.M.N., Bd.4.2, S.374) deuten das Relief dennoch als Darstellung des Kampfes zwischen Kain und Abel kurz vor dem eigentlichen Brudermord. Gegen diese Interpretation spricht u.a. die Bekleidung der beiden mit einem Lendenschurz. Kain und Abel tragen auf den meisten Darstellungen die kurzgegürtete Tunika eines römischen Hirten (vgl. Sachs/ Badstübner/ Neumann o.J., S.205; LCI 1994, Bd.1, S.7). Der eigentliche Brudermord ist außerdem kein Ringkampf, sondern erfolgt durch Erschlagen (1. Mos. 4, 8: "Als sie auf dem Feld waren, griff Kain seinen Bruder Abel an und erschlug ihn."). Besonders ausdrucksstark zeigt den Brudermord ein Kapitell aus dem Kreuzgang von San Juan de la Peña (Pe6, Abb.372). Kain erschlägt seinen Bruder Abel mit einer Art Axt (vgl. zu den verschiedenen Interpretationen dieses Kapitells Schaubild 10). Kingsley Porters Vorschlag, in der Szene Jakob, der mit dem Engel ringt (Gen 32, 24-26), sehen zu wollen, ist nicht nachzuvollziehen, da sich die beiden Kontrahenten gleichen und kein Hinweis auf einen Engel gegeben wird (Porter nach Milton Weber 1959, Anm.263: Kingsley Porter: Notes on Irish crosses, in: Roosval Jonny Den 29 Augusti 1929, Amici Amico, 88 fig.6, S.91).

<sup>180</sup> Zwei ringende Männer werden in einer ähnlichen Haltung, ebenfalls nur mit einem Lendenschurz bekleidet, auf einem Portalkapitell der Kirche von Artaiz dargestellt (ArGK4, vgl. Kap.VI.2., S.207, Abb.648). Über ihnen stehen zwei Vögel mit umeinander gelegten Hälsen, die in die Köpfe der Ringer picken. Iñiguez Almech bezeichnet die Männer als zwei Jähzornige, die in ewigem Kampf gegeneinander antreten. Das Motiv kommt außerdem auf einem Kreuzgangkapitell aus San Pedro de la Rúa in Estella vor (abgebildet in Porter 1923, Bd.2, Abb.809).

<sup>181</sup> Das Kapitell befindet sich im Langhaus San Martín's, vgl. García Guinea 1988, Kapitell Fro31, S.41 und Bredekamp 1989/90, S.136. Abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.98 und García Guinea 1988, Abb.52.

mit einem Lendenschurz bekleideten Ringer. Der Charakter einer Kampfhandlung wird hier unterstrichen, indem einer der Männer dem anderen würgend an den Hals geht und der andere in sein Gesicht greift.<sup>182</sup> Sie haben ebenso wie die Kontrahenten aus Sangüesa ein Bein über dem Bein des Gegners verschränkt. An den Kapitellkanten stehen links ein segnender Bischof und rechts ein segnender Mann mit dem Taustab der Pilger. Auf der rechten Schmalseite ist das Gegensatzpaar zu den Ringern dargestellt. Zwei bekleidete Personen umarmen sich. Auf der Hauptseite scheint die zwischen den beiden Seitenszenen liegende Versöhnung illustriert zu sein. Ein Mann steht zwischen den beiden ehemaligen Kontrahenten, die sich jetzt die Hände reichen. Der Vermittler legt wie als Besiegelung des Friedensschlusses seine Hand auf die Hände der beiden ehemaligen Gegner.<sup>183</sup> Die Ringer stehen hier für die **Discordia** (Zwietracht) bzw. den Krieg. Das sich umarmende Paar illustriert die **Concordia** (Eintracht) bzw. den Frieden.<sup>184</sup>

Obwohl auf dem Sangüesaner Relief sowohl eine erklärende Inschrift als auch das sich umarmende Gegensatzpaar fehlen, ist die Skulptur doch aufgrund der angeführten Vergleichsbeispiele als Illustration der Discordia zu deuten.

### **LZ12 Vogel (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der Kopf und ein Stück des Beines fehlen.

**Beschr.:** Der Vogel hat einen dicken, kugelförmigen Körper mit einem kurzen Schwanz und eng am Körper liegenden Flügeln. Seine Krallen umklammern einen großen Block, der als Buch verstanden werden kann. Der Flügelansatz, Hals und Körper sind mit einem Diamantmuster überzogen, die Schwanzspitze ist fein eingeritzt.

Zur Interpretation der Skulptur als Teil eines Tetramorph vgl. LZ3.

### **LZ13 Schlafender Joseph und Heimsuchung (Abb.151, 153, 154)**

**Erhaltung:** Die Reliefoberfläche ist im Gesichtsbereich der beiden Frauen und am Gewand der Frau rechts so stark abgestoßen, daß die Binnenstruktur nicht mehr zu erkennen ist. Die Fehlstellen betreffen außerdem die rechte Gesichtshälfte und die Hand des Mannes.

**Beschr.:** Ein von der Seite gezeigter, sitzender Mann stützt seinen geneigten Kopf auf die linke Hand, mit der er eine Stoffbahn seines langen Umhangs wie ein Kissen an die Wange legt. Durch diese Haltung bildet der Stoff über dem Oberkörper und der Hand eine geschwungene Linie, bevor er sich in breit auffächernden Falten über die Knie des Mannes legt. Die hintere Umhangseite hängt am Rücken bis zum Boden herunter und legt sich über die derartig vom Stoff verdeckte Sitzgelegenheit. Der Mann hat die Augen geschlossen, seine Augenbrauen werden durch feine, schwarz aufgemalte Striche markiert.<sup>185</sup> Der kurze Vollbart zeichnet ihn als älteren Mann aus. Er trägt eine kostbare Haube (Melonenkappe), deren faltenreicher Stoff von einem breiten Zierband eingefasst wird und den im Verhältnis zum Körper besonders großen

<sup>182</sup> Bredekamp (s.o.) ist nicht zuzustimmen, wenn er das Paar auf der linken Schmalseite, wie die beiden Personen auf der rechten Schmalseite, als sich umarmende Personen bezeichnet.

<sup>183</sup> Unklar sind ihre Gesten. Die links stehende Person zieht mit der Linken das Gewand vor den Leib, während die rechte das Geschlecht verdeckt.

<sup>184</sup> Bredekamp (1989/90, S.135) sieht die Alternative von Krieg und Frieden nicht innerhalb dieses einen Kapitells illustriert, sondern bezieht das gegenüberliegende Kapitell (Fro19) mit ein und bezeichnet die beiden Kapitelle zusammen als antithetische Konfrontation. Vgl. Durliat 1991, S.295.

<sup>185</sup> Vgl. Ausführungen zur Polychromierung, Katalog I, TY4, Anm 6.

Kopf eng umschließt. Direkt rechts neben dem Schlafenden folgen zwei Frauen, die sich, einander zugewandt, dicht gegenüber stehen und umarmen. Sie tragen bodenlange Kleider und Umhänge. Der Umhang der links stehenden Frau ist mit einem Perlband verziert und legt sich in kleine, schräg übereinander geordnete Falten. Gesicht und Kinn der Frauen werden eng von einem Tuch umschlossen. Das Manteltuch darüber liegt auf der Brust auf.

**Ikonomographie:** Die drei Figuren sind aus einem Steinblock gehauen und so dicht nebeneinander gefügt, daß sie inhaltlich zusammengehören müssen.<sup>186</sup>

Das Relief zeigt die Begegnung von Maria, der Mutter Jesu und Elisabeth, der Mutter Johannes des Täufers, als beide schwanger waren (Lk 1,39-56).<sup>187</sup> Es folgt der meistverbreiteten Darstellungsweise der Heimsuchung, in der sich die beiden Frauen umarmen.<sup>188</sup> Haltung und Kleidung, v.a. die Melonenkappe, charakterisieren den der Szene beiwohnenden Mann als Joseph, obwohl der Darstellungszusammenhang ungewöhnlich ist.<sup>189</sup> Joseph wird in dieser Haltung schlafend oder meditierend, den Kopf in die Hand oder auf einen Wanderstab gestützt, üblicherweise im Zusammenhang mit anderen Episoden der Kindheitsgeschichte Christi gezeigt, so bei der Verkündigung, Geburt und der Epiphanie.<sup>190</sup> Nach Durchsicht des vorhandenen Materials und des erhaltenen Baubestands findet sich keine vergleichbare Darstellung der Heimsuchung mit der Begleitperson des schlafenden Josephps. Die Szenen folgen oft so dicht aufeinander, z.B. auf zwei Seiten desselben Kapitells, daß die Trennung nicht auf den ersten Blick eindeutig zu erkennen ist. Es wäre denkbar, daß der Bildhauer aus Sangüesa die Figur des Joseph aus einer dieser ihm als Vorbild dienenden Szene, z.B. der Verkündigung, genommen und in die chronologisch folgende Szene der Heimsuchung integriert hat.

Eine derartige Kombination der Heimsuchung und Geburt mit der Figur des Joseph dazwischen, so daß er beiden Szenen zugeordnet werden könnte, zeigt ein Kapitell aus San Juan de Ortega (Burgos, Abb.93, 94). Joseph sitzt zwischen der Heimsuchungs- und der Geburtsszene an der Kapitellkante, ist aber nach links zu der die Heimsuchung thematisierenden linken Kapitellhälfte gewandt.

Ein Gewändekapitell des Portals von San Miguel in Estella (EsGK2) zeigt auf der linken Schmalseite die Begegnung Mariens mit Elisabeth unter einem Hausbogen. Die rechte Schmalseite gibt unter eben solch einem Hausbogen die Geburt Christi wieder.<sup>191</sup> In der rechten Ecke sitzt der schlafende Joseph. Eine derartige Figurenkonstellation findet sich in

<sup>186</sup> V.a. im Fußbereich ist die Überschneidung der Einzelfiguren deutlich zu sehen.

<sup>187</sup> So deuten auch Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, Bildunterschrift 213a) das Relief.

<sup>188</sup> So wird die Heimsuchung z.B. auf einem Gewändekapitell von San Miguel in Estella (EsGK2) illustriert. Auf anderen Darstellungen des Motivs fassen sich die Frauen an den Händen oder küssen sich auf die Wange. Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.65; LCI 1994, Bd.2, Sp.229 ff.

<sup>189</sup> Ein Kapitell einer Säule aus Colonne de Coulombs (heute Musée du Louvre, Paris, Abb.152) zeigt Joseph in exakt der gleichen Haltung, hier als Beisitzer der Verkündigung. Er hält seinen Umhang genauso wie ein Kissen an sein Gesicht.

<sup>190</sup> Der schlafende Joseph findet sich als Begleitperson bei der Verkündigung an Maria z.B. in San Miguel, Estella (EsGK1), und in Eguarte (abgebildet in Gudiol/ Gaya 1948, Bd.5, Abb.292); bei der Geburt Christi ebenfalls in San Miguel, Estella (EsGK2), San Juan de la Peña (Pe4) und auf einem Kapitell aus dem Inneren der Magdalenenkirche in Tudela (abgebildet bei Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.299b). Der Epiphanie wohnt Joseph z.B. auf dem Tympanon der Santiagokirche in Agüero bei (Abb.380) und auf einem Kapitell aus der Magdalenenkirche in Tudela (Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.299d). Eine ungewöhnliche Kombination zeigt ein Kapitell aus Santa María, Uncastillo (UnGK5, Abb.446). Der schlafende Joseph ist hier der nach Ägypten fliehenden Familie beigegeben (vgl. Kap.II.5.a).

<sup>191</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3.

vielen Geburtsszenen der romanischen Bauplastik. Es wäre denkbar, daß der schlafende Joseph aus einer solchen Geburtsszene herausgelöst und mit der Heimsuchung kombiniert worden ist und sich dadurch eine Zusammenstellung wie auf dem Sangüesaner Zwickelrelief ergeben hat.

Einen ganz anderen Interpretationsvorschlag gibt Milton Weber.<sup>192</sup> Sie vermutet in der Skulpturengruppe König David mit seinen beiden Frauen Abigail und Ahinoam, leider ohne ihre Deutung auszuführen.<sup>193</sup> Es finden sich jedoch keinerlei Hinweise auf einen König, z.B. eine Krone. Sehr viel wahrscheinlicher als das seltene Motiv des Königs David mit seinen Frauen ist eine Illustration des weit verbreiteten Motivs der Heimsuchung wie oben erläutert.

#### **LZ14 Verkündigung - Krönung (Abb.156)**

**Erhaltung:** Die Oberflächenstruktur des gesamten Reliefs ist heute bis auf wenige Stellen komplett zerstört. Die Beschreibung erfolgt wegen des schlechten Erhaltungszustands nach einer Photographie von 1950. 1950 war die Oberfläche bereits an einigen Stellen abgestoßen, besonders im Gesichtsbereich beider Personen und am Oberkörper der rechts platzierten Figur. Der Kopf des Engels ist nur in Umrissen erhalten, allein das rechte Ohr und ein Stück der kinnlangen Haare sind zu sehen. Seine rechte Hand ist teilweise herausgebrochen, so daß die Umrisse einen Zeigegestus nur noch vermuten lassen. Von der Kleidung der Frau sind lediglich eine verzierte Seitenbordüre des Umhangs sowie einige Falten um den Unterkörper herum zu erkennen. Über der Stirn ist ein Stückchen eines Haarreifs oder einer Krone zu sehen. Nur das rechte Auge der Frau ist erhalten. Der kleine Vorsprung über der rechten Schulter kann als ihre zum Gruß erhobene Rechte rekonstruiert werden (s.u.). Von dem Engel über der Frau sind nur der Lockenkopf und ein Teil des Gewands, das sich in der Taille und um die Oberschenkel in Falten legt, erhalten. Die Körper- und Armhaltung des Engels zeigt, daß er der Frau etwas auf den Kopf setzt. Die Hintergrundgestaltung war auch schon 1950 nur noch mit Mühe zu entziffern. Zwischen dem großen Engel links und der Frau ist ein Stück einer mehrfach schräg eingekerbten Säule, die in einem Kapitell endet, auszumachen. Ein zweites Kapitell findet sich auf derselben Höhe rechts hinter dem Kopf der Frau. Zusammen mit den Bruchstellen in der Ecke rechts oben läßt sich eine baldachinartige Architektur, unter der die Frau sitzt, ergänzen.<sup>194</sup>

**Beschr.:** Ein großer Engel und eine Frau sitzen sich gegenüber. Über der Frau schwebt ein kleiner Engel (?), der sich weit zu ihr herunterbeugt, so daß sich sein Körper stark krümmt und er den Kopf der Frau mit beiden Händen berühren kann. Der Engel links, dessen große Flügel mit fein gezeichneten Federn und langen Schwingen weit oben hinter seinem Kopf ansetzen, verharrt in einer Stellung zwischen Knien und Sitzen. Mit der Linken greift er den Saum seines in viele Falten gelegten Umhangs, der eine mehrfach der Länge nach eingekerbte, große s-förmige Linie bildet. Mit der rechten Hand zeigt der Engel auf die Frau rechts neben ihm, sein Arm liegt entsprechend quer über der Brust. Eine breite Stoffbahn ist schalartig über die Brust und um den Hals gewickelt. Unter dem Umhang schauen die Falten des Untergewands hervor.

<sup>192</sup> Milton Weber 1959, S.177.

<sup>193</sup> Milton Weber 1959, S.177: "Un rey sentado acompañado de dos mujeres de pie (...). El rey y sus compañeras, quizá represente a David con sus dos esposas, Abigail y Ahinoam (...)."

<sup>194</sup> Das Relief wird beschrieben wie es in seinem intakten Zustand ausgesehen haben muß. Als Anhaltspunkte für diese Rekonstruktion dienen alte Photos und Vergleichsbeispiele.

Die Frau ist mit einem langen Gewand und einem Umhang bekleidet. Ihre Rechte hat sie zum Gruß erhoben.<sup>195</sup> Gesicht und Kinn umschließt ein eng anliegendes Tuch, über dem die Frau einen Kronreif trägt. Der kleine Engel unmittelbar über der Frau scheint ihr diesen Kronreif gerade aufgesetzt zu haben.<sup>196</sup> Eine baldachinartige Architektur hinterfängt die so herausgestellte Königin.

**Ikonomographie:** Das Relief zeigt eine seltene Variante der Verkündigung Mariae (Lk 1,26-38). Die Verkündigung wird hier mit der Krönung der Gottesmutter kombiniert. Die sogenannte Anunciación-Coronación ist ein Motiv, das einer Untersuchung von Valdez del Alamo zufolge, nur in Nord- und Zentralspanien zu finden ist. Jenseits der Pyrenäen gibt es keine vergleichbaren Darstellungen.<sup>197</sup> Valdez del Alamo konnte das großformatige Verkündigungsrelief aus Santo Domingo in Silos (Kastilien), auf dem die Verkündigung mit der Krönung der Gottesmutter verbunden wird, als Prototypus dieses Motivs festmachen (Abb.157).<sup>198</sup> Der Erzengel Gabriel kniet vor Maria. Über der Gottesmutter schweben zwei Engel, die ihr die Krone aufs Haupt setzen. In der Bauplastik der zweiten Hälfte des 12.Jhs. Nord- und Zentralspaniens finden sich mehrere Darstellungen einer Verkündigung-Krönung, in der meist zwei über Maria schwebende Engel die Gottesmutter krönen. So zeigen eine Säulenfigur aus San Juan in Laguardia (Alava, Abb.161)<sup>199</sup> sowie ein Kapitell aus San Pedro in Gredilla de Sedano (Burgos, Abb.163) das Motiv.<sup>200</sup> Das Grundmotiv kann variiert werden. Auf einem Kapitell der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada (Rioja, Abb.158) wird der Verkündigungs-Krönungsgruppe z.B. der schlafende Joseph beigegeben.<sup>201</sup>

Architekturelemente wie Säulen, Kapitelle und Baldachine als Hinweis auf Nazareth, und im weiteren Sinne auf das Himmlische Jerusalem, finden sich in mehreren reinen Verkündigungsszenen, in der besonderen Form der Verkündigung-Krönung sind derartige architektonische Versatzstücke nur aus Silos und Sangüesa bekannt.

Das Sangüesener Relief teilt - der erheblich kleineren Fläche entsprechend vereinfacht - einige auffällige Details mit dem Relief aus Santo Domingo von Silos, die für eine Kenntnis der einen oder der anderen Skulptur sprechen: die Flügel des Engels setzen auf beiden Reliefs ebenso in

<sup>195</sup> Die Verkündigungsszene aus Santo Domingo de la Calzada (Rioja, Abb.155) zeigt Maria mit erhobenem Arm wie es für das Sangüesener Relief zu rekonstruieren ist. Auf dem Kapitell aus Santo Domingo ist der Engel links außerdem in der gleichen Stellung wie in Sangüesa, in einem Verharren zwischen Knien und Stehen, gezeigt.

<sup>196</sup> Man hat sich die nicht mehr erkennbare Reifkrone vermutlich wie auf einem Relief aus Egüarte gezeigt, vorzustellen (abgebildet in Gudíol/ Gaya 1948, Bd.5, Abb.292).

<sup>197</sup> Valdez del Alamo 1990, S.167.

<sup>198</sup> Valdez del Alamo (1990, S.180) gibt die Diskussion um die Datierung des Verkündigungs-Reliefs aus Silos wieder.

<sup>199</sup> Der Erzengel und Maria, über der zwei kleine Engel schweben, sind als Gewändefiguren am Portal gezeigt. In dem Kapitellfries darüber wird mit einer Darstellung der Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel, deren Leib von Engeln emporgehoben wird, die direkte Verbindung zwischen Verkündigung und der Assumptio Mariae illustriert (vgl. Iñiguez Almech 1968, S.221).

<sup>200</sup> In einigen Verkündigungsdarstellungen ist die eigentliche Krönung bereits abgeschlossen und Maria, dann allein mit Gabriel gezeigt, wird mit der Krone auf dem Haupt dargestellt, so z.B. in Egüarte (Navarra, abgebildet in Gudíol/ Gaya 1948, Bd.5, Abb.292 und Valdez del Alamo 1992 Silos, Abb.22), Burgo de Osma, Kathedrale (Soria, abgebildet in Valdez del Alamo 1992 Silos, Abb.17) und in Villasayas (Soria, abgebildet in Valdez del Alamo 1992 Silos, Abb.15), hier zusammen mit Joseph.

<sup>201</sup> Beschreibung und Abbildung bei Iñiguez Almech 1968, S.216-217, Tafel LXVIII. An dem Westportal von Santa Magdalena in Tudela zeigen drei Archivoltenfiguren eine Variante des Themas (Abb.162a). Maria sitzt zur Linken des Engels, der eine große Krone vor seine Brust hält. Rechts daneben folgt die Taube des Heiligen Geistes.

der Höhe des Kopfes an. Der Zeigegestus des Engels aus Silos wird etwas verhaltener in Sangüesa wiederholt. Der Engel aus Sangüesa umfaßt mit der Linken eine Stoffbahn seines Umhangs. Ebenso greift die Gottesmutter aus Silos ihren Umhang. Die Handhaltung sowie die Richtung des Armes sind identisch, sie sind nur einer anderen Person zugeordnet. Ebenfalls mit der Darstellung aus Silos stimmen die Säule und das Kapitell überein, die in Sangüesa zusammen mit dem zweiten Kapitell und der Bruchstelle rechts oben als Bogen in vereinfachter Form der "Architektur" aus Silos entsprechend, zu rekonstruieren sind. Im Unterschied zu dem kastilischen Bild hinterfängt der Bogen in Sangüesa nicht den Erzengel und Maria, sondern umfaßt allein die Gottesmutter.

Der entscheidende Unterschied der beiden Darstellungen liegt in dem die Gottesmutter krönenden Engel. Die zwei horizontal über Maria schwebenden Engeln aus Silos sind in Sangüesa stark gekrümmte Engel geworden. Eine Erklärung für diese ungewöhnliche Variante ist in dem geringen Platz zu sehen, der für die Darstellung zur Verfügung stand. Eine horizontal liegende Engelsfigur würde nach links die Flügel des Erzengels Gabriel zu stark überschneiden, nach rechts ist kein Platz vorhanden.<sup>202</sup>

Die gekrümmte Figur des kleinen Engels<sup>203</sup> hat Milton Weber und in ihrer Folge Uranga/ Iñiguez zu einer anderen Interpretation des Reliefs veranlaßt, die jedoch bei genauem Studium der Skulptur und der Analogiebeispiele abzulehnen ist.<sup>204</sup> Milton Weber und Uranga/ Iñiguez sehen in dem Sangüesener Relief eine Darstellung des bethlehemitischen Kindermords (Mt 2,16-18). Sie berufen sich auf eine Archivoltenfigur aus Santo Domingo in Soria (Abb.159). Im Rahmen einer ungewöhnlich ausführlichen Darstellung des Kindermords - die gesamte mittlere Archivolte ist dem Thema vorbehalten -, wird in Soria eines der Opfer in einer ähnlichen Körperkrümmung wie der Engel in Sangüesa gezeigt.<sup>205</sup> Ein Soldat hält in der Rechten ein Schwert, mit der Linken packt er das Handgelenk des Kindes. Die Mutter rechts daneben umklammert gerade noch die Beine ihres Kindes, dessen Körper sich zwischen den beiden Personen eng zusammenkrümmt. Daneben sticht ein zweiter Soldat einem Kind, das von seiner Mutter in den Armen gehalten wird, mit dem Schwert in den Rücken. Der Kindermord sei hier, so Milton Weber, nach der provenzalischen Version des Motivs dargestellt, derzufolge ein Kind auf den Boden geschleudert werde.<sup>206</sup> Drei Bestandteile charakterisieren die Darstellung

<sup>202</sup> Derartig gekrümmte Figuren, in einer eigentümlichen, inhaltlich unmotivierten Haltung fixiert, kommen in anderen Skulpturenkomplexen vor und sprechen für die Schwierigkeiten, die Figuren auf dem vorhandenen Platz unterzubringen (so findet z.B. der Engel in der Geburtsszene eines Kapitells aus San Juan de Ortega (Burgos) unnatürlich gekrümmt, gerade noch zwischen der Figur des Joseph und dem Abakus Platz).

<sup>203</sup> Das Relief aus Sangüesa gehört zur Stilgruppe A (vgl. Kap.II.1.1.) und ist daher auf um 1158 zu datieren (vgl. Kap.IV.). Es wäre damit vor das entsprechende Relief aus Silos zu datieren und widerspräche der These von Valdez del Alamo, derzufolge das kastilische Relief der Prototypus des seltenen Motivs der Verkündigung-Krönung ist.

<sup>204</sup> Milton Weber 1959, S.177; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Bildunterschrift 213a.

<sup>205</sup> Die Archivoltenskulpturen Santo Domingos in Soria zeigen eine auf die Iberische Halbinsel beschränkte Variante des Themas, bei dem ein Teufel Herodes ins Ohr flüstert und ihn überredet, die Kinder töten zu lassen (abgebildet in Valdez del Alamo 1992 Silos, Abb.33, vgl. Melero Moneo 1986 Matanza). Das Motiv wird z.B. auch auf einem Kapitell des "templete" im Innern von San Juan de Duero, Soria, dargestellt (abgebildet in Melero Moneo 1986 Matanza, Abb.3).

<sup>206</sup> Schiller (1966, Bd.1, S.125) unterscheidet bereits bei Darstellungen des Kindermords aus dem 5. und 6.Jh. zwischen dem Zerschmettern und dem Erschlagen der Kinder. Die zwei verschiedenen Vorgänge würden auch unterschiedlich dargestellt. Auf einem weströmischen Elfenbeinrelief aus dem 5.Jh. beispielsweise hält ein Soldat ein Kind an einem Bein hoch über seinem Kopf, um es dann auf den Boden

des Kindermords: Herodes, der den Befehl erteilt, die Soldaten, die die Kinder erschlagen oder erstechen und die Mütter, die versuchen, ihre Kinder zu retten bzw. ihre bereits getöteten Kinder beweinen. Die Anzahl der Kinder wie der Mütter variiert zwischen zwei und drei Kindern und einer großen Menge.<sup>207</sup> Besonders erstaunlich ist die (Fehl)-Interpretation des Reliefs als Kindermord, zumal Milton Weber den Engel links selbst als solchen erkennt, also nicht mit einem Soldaten verwechselt. Es fehlt entsprechend der Soldat, der das Kind hochgeworfen hat, denn die sitzende Person rechts ist durch Schleier und Gewand als Frau charakterisiert und könnte in diesem Zusammenhang nur als Mutter gedeutet werden. Somit ist die Interpretation als bethlehemitischer Kindermord klar abzulehnen.

Die Einordnung des Sangüesaner Reliefs im linken Zwickel rechts neben einer Darstellung der Heimsuchung, erweitert um den schlafenden Joseph (LZ13), erhärtet die Interpretation als Verkündigung-Krönung, auch wenn die chronologische Abfolge entsprechend der Leserichtung von links nach rechts in der heutigen Anordnung der Reliefs verkehrt wurde.<sup>208</sup>

### **LZ15 Stehende Frau (Abb.152)**

**Erhaltung:** Die Oberflächenstruktur ist in weiten Teilen nicht mehr vorhanden. Diese Skulptur ist ein weiteres Beispiel für den rapiden Verfall der Bauplastik Santa Marías. So ist z.B. die Faltenstruktur am Oberkörper und v.a. am Arm 1950, wie auf einem Photo dokumentiert, noch vollständig erhalten. Vierzig Jahre später sind dagegen bereits weite Teile abgeschlagen.<sup>209</sup>

**Beschr.:** Das Relief zeigt eine stehende Frau in Seitenansicht, die nach rechts gerichtet ist. Sie ist mit einem bodenlangen Gewand und Umhang bekleidet und trägt die langen Haare offen hinter das Ohr gestrichen. Den rechten Arm angewinkelt vor die Brust gelegt, rafft die Frau eine breite Stoffbahn ihres Umhangs, der sich wie eine Stola in vielen Falten um ihre Schulter legt. An ihrem Rücken fällt der Stoff in flachen, fein plissierten Falten herab.

**Ikonomographie:** Milton Weber meint einen runden Gegenstand, eine Kugel, in den Händen der Frau erkennen zu können. Allein anhand der Kugel interpretiert Milton Weber die Frau als Personifikation der Freien Künste, genauer der Geometrie.<sup>210</sup> Der Gegenstand ist jedoch selbst auf alten Photographien nicht deutlich zu erkennen. Frauen, die runde Gegenstände, meist Gefäße, halten, werden an der Fassade mehrfach gezeigt (z.B. AV37). Eine Darstellung der Künste würde isoliert stehen und nicht zu den umgebenden Skulpturen passen. Auch die vage Deutung von Uranga/ Iñiguez, diese und die rechts folgende Frau (LZ16) könnten als Hebamme und Dienerin aus einer Geburtsszene stammen, führt nicht weiter.<sup>211</sup> Man muß sich

---

zu schleudern und zu zerschmettern. Am Boden liegt bereits ein totes Kind (abgebildet in Schiller 1966, Bd.1, Abb.302). Vgl. auch LCI 1994, Bd.2, Sp.509 ff.

<sup>207</sup> Schiller 1966, Bd.1, S.125. Weitere Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords, die die verschiedenen Darstellungsweisen illustrieren, finden sich in Nord- und Zentralspanien außer in Soria z.B. auf zwei Gewändekapiteln am Westportal von San Miguel, Estella (zwei Soldaten töten die Kinder zweier Mütter, EsGK8, Abb.149, 150, das vorhergehende Kapitell zeigt König Herodes und seine Berater, EsGK7) und auf dem Sarkophag der Doña Blanca in Nájera, vgl. Katalog III, Abb.55.

<sup>208</sup> Zur Rekonstruktion der Zwickelskulptur vgl. Kap.III.1.

<sup>209</sup> Vgl. Milton Weber 1959, Tafel XVII. Die Beschreibung erfolgt wegen des schlechten Erhaltungszustands nach dem Photo von 1950.

<sup>210</sup> Milton Weber 1959, S.177: "La solitaria mujer de pie (n.º43), parece una de las bellas señoras de las Artes Liberales. Su atributo ahora muy mutilado parece asemejarse a un globo lo cual la especificaría como representación de la Geometría."

<sup>211</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Bildunterschrift 213 a.

damit begnügen, einfach von einer stehenden Frau zu sprechen, deren Kleidung aufwendig gestaltet wurde.

### **LZ16 Tanzende Frau (Abb.152)**

**Erhaltung:** Der Kopf der Frau ist herausgebrochen.

**Beschr.:** Der gesamte Körper der von der Seite gezeigten Frau ist in Bewegung. Arme, Oberkörper und Beine bilden eine Zick-Zacklinie. Die Füße sind in einer Laufbewegung erhoben, die Knie angewinkelt, der rechte Arm, hinter dem die linke Hand zu sehen ist, ist weit nach vorn gestreckt. Die Beine weisen nach links, der Arm ist nach rechts vorn ausgestreckt, so daß eine spannungsreiche Gegenbewegung entsteht. In beiden Händen hält die Frau einen in sich fein gerillten langen Schleier (?) oder eine Ranke, die in einer blattartigen Verdickung endet und sich in zwei Schlaufen legt. Die Frau, aufgrund der Bewegung als Tänzerin zu bezeichnen, trägt ein fein plissiertes Untergewand und einen ebenso fein gefälteten, knielangen Umhang, der sich wie nasser Stoff eng um ihre Körperrundungen legt und von einer Punktborte gesäumt wird. Der Körper der Tänzerin belegt zusammen mit dem Schal in ihren Händen ein Dreieck und paßt sich damit als innerste Zwickelfigur, die auf das Archivoltenrund stößt, genau dem Verlauf der Archivolte an.

**Ikonomographie:** Aufgrund fehlender Begleitpersonen oder Begleitszenen läßt sich die Figur nicht genauer bestimmen und nur allgemein als Tänzerin bezeichnen.<sup>212</sup> Einige Autoren bieten dennoch konkrete Interpretationen an. Milton Weber und Aragonés Estella meinen, die Frau aufgrund der Tanzbewegung als Salome interpretieren zu können, die mit einem Schal dynamische Tanzbewegungen ausführe. Doch muß Aragonés Estella einräumen, daß die für eine Bestimmung der Salome entscheidenden Begleitpersonen - König Herodes, Mitglieder des Hofstaats, Musiker und der hl. Johannes - im linken Zwickel fehlen.<sup>213</sup>

### **LZ13- LZ16 (Abb.153)**

Die vier nebeneinander in einer Reihe versetzten Reliefs bilden innerhalb der Zwickelskulpturen eine Untergruppe, da sie die gleiche Höhe haben und sich die auf ihnen gearbeiteten Figuren ähneln. Sie sind in einem vergleichsweise niedrigen Relief gehalten und zeichnen sich durch eine besonders feine Gestaltung der Binnenstruktur, v.a. der Falten, aus. So liegt die Vermutung nahe, daß die Reliefs auch ursprünglich zusammengehörten (vgl. Kap.III.1). Zumindest zwei der vier Reliefs, die Verkündigung-Krönung und die Heimsuchung stellen Episoden aus der Kindheitsgeschichte Jesu dar und sind inhaltlich aufeinander zu beziehen. Auf die mögliche Verbindung durch die Figur des schlafenden Joseph wurde eingegangen (LZ13). Die zwei stehenden Frauen rechts lassen sich in ihrem heutigen Erhaltungszustand nicht mehr in einen inhaltlichen Zusammenhang mit den anderen Reliefs stellen.

### **LZ17 Sitzender Mann mit länglichem Gegenstand (Abb.61)**

**Beschr.:** Ein mit dem Rücken zur Wand sitzender Mann mit großen, abstehenden Ohren, Stirnglatze und Vollbart aus in sich gerillten Wülsten und langen Schnurrbarthaaren hat einen länglichen Gegenstand auf den Knien liegen, eventuell ein Schwert. Die Rechte umfaßt das Ende des Gegenstands, die Linke liegt über ihm. Nur ein eckiger Halsausschnitt ziert das

<sup>212</sup> So auch Ginés Sabras 1988, S.17.

<sup>213</sup> Die vor Herodes tanzende Salome wird auf einem Kapitell im Apsideninneren Santa Marías dargestellt, vgl. IAe. Milton Weber 1959, S.177; Aragonés Estella 1993, S.249, 250.



schlichte Gewand, das zwischen den Beinen des Mannes eine große Falte bildet. Seine Füße stehen auf einem kleinen Podest bzw. einer Art Fußstütze.

Die Skulptur stammt vermutlich ebenso wie die rechts folgenden Figuren (LZ18, LZ19, LZ20, LZ22) und die in der zweiten Reihe im linken Zwickel versetzte Skulptur (LZ4) ursprünglich aus den Archivolten. Sowohl die Größe als auch das Motiv und der Stil (vgl. Kap.II.1.) sprechen für eine derartige Rekonstruktion (vgl. Kap.III.1.).<sup>214</sup> Die aus der Wand hervortretenden "Fußstützen" sind ein weiteres Indiz für eine Platzierung in den Archivolten.

### **LZ18 Sitzender Mann mit Dolch (Abb.61)**

**Erhaltung:** Der Kopf und die linke Hälfte des Oberkörpers sowie der linke Arm fehlen.

**Beschr.:** Ein sitzender Mann hält einen Dolch in der Rechten vor seine Knie, mit der Linken umfaßt er einen länglichen Gegenstand. Sein Rock fällt in zwei parallelen flachen Falten, die von unten gesehen ein Dreieck bilden, herab. Er trägt kurze Stiefel, die auf einer "Fußstütze" stehen.

### **LZ19 Sitzender Mann (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der Kopf, der rechte Arm und der linke Unterarm fehlen.

**Beschr.:** Das Gewand des sitzenden Mannes ist schlicht belassen, allein Aufwürfe zwischen den Knien deuten zwei Falten an. Die kurzen Stiefel ruhen auf einer "Fußstütze".

### **LZ20 Sitzende Person mit großem Blatt (Abb.29)**

**Erhaltung:** Der Kopf und der rechte Arm fehlen.

**Beschr.:** Eine sitzende Person streckt den linken Arm, leicht angewinkelt zur Seite und hält in der Linken ein riesiges, vierfach aufgefächertes Blatt. Der bodenlange Rock ist mit Perlborsten, die die Rundung der Knie und der Unterschenkel nachbilden, sowie einer breiten Mittelfalte zwischen den Beinen kostbar ausgestaltet.

### **LZ21 Gesatteltes Pferd ohne Reiter (Abb.168)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Tieres fehlt, und von den Hinterbeinen ist ein Stück herausgebrochen.

**Beschr.:** Das Pferd ist mit Sattel, Satteldecke, Steigbügel und Brustgurt zum Ausritt vorbereitet. Am Hals liegen die wellenförmig gezeichneten Strähnen der Mähne.

Das Pferd kann auch vor der Mutilierung, die sich auf den Kopf und die Beine beschränkt, keinen Reiter getragen haben, da keine Bruchstellen, die eine derartige Figur hinterlassen müßte, zu sehen sind, und Sattel wie Steigbügel durchgehend ausgearbeitet sind.

Das vergleichsweise ungewöhnliche Motiv eines gesattelten Pferdes ohne Reiter wird auf einem Kreuzgangkapitell in San Juan de la Peña wiederholt. Dort wird das Tier von einem daneben stehenden Mann am Zügel geführt. Ein zweiter Mann trägt einen Wassereimer.<sup>215</sup>

<sup>214</sup> Vgl. die vermutlich ebenfalls aus den Archivolten stammenden Skulpturen, die im rechten Zwickel (RZ1) und im linken Pfeiler (LP3, LP9) versetzt wurden.

<sup>215</sup> Vgl. Crozet 1969, S.53; Patton 1994 Peña, S.206-207. Das Kapitell weicht stilistisch von den meisten Kapitellen aus San Juan de la Peña ab, die einem nach dem Kreuzgang benannten Meister zugeschrieben werden (vgl. Kap.II.4.), abgebildet in Buesa Conde 1978, Abb.48.

Zur möglichen Verbindung der Skulptur Santa Marías mit der Illustration der Sigurdsage in den Zwickeln vgl. S.77.

### **LZ22 Sitzende Frau (?) mit aufgestütztem Kopf (Abb.118)**

**Erhaltung:** Nur die Nasenspitze ist abgebrochen.

**Beschr.:** Eine breitbeinig sitzende Frau (?) neigt ihren Kopf weit zur Seite und stützt ihn auf die linke Hand. Ihre rechte Hand ruht auf dem rechten Knie. Sie hat in der Mitte gescheitelte, lange offene Haare und trägt ein bis auf einen eckigen Halsausschnitt und einige Falten an den Ärmeln schlicht belassenes Oberteil, der Rock ist dagegen mit Punktborten, die drei parallel verlaufende Längsfalten markieren, und kleinen Hakenfalten dazwischen fein ausgeschmückt.<sup>216</sup>

Vgl. Sigurdsage S.77.

### **LZ23 Baum mit Früchten (Abb.29)**

**Beschr.:** Von einem Baum mit dreifach aufgefächerten Blättern und umeinander gewundenen Zweigen hängen große runde Früchte. Der Baum ist nach oben hin nicht vollständig ausgearbeitet, sondern geht in den rohen Steinblock über.<sup>217</sup> Vgl. S.77 (Sigurdsage).

### **LZ24 Ein Vierbeiner säugt sein Junges (Abb.164)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Muttertieres fehlt bis auf ein Stück der Zunge.

**Beschr.:** Ein Vierbeiner säugt sein Junges, das in entgegengesetzter Richtung unter dem Muttertier steht und trinkt.<sup>218</sup> Die Oberfläche zeigt keine Fellstruktur, sondern ist glatt belassen.

Das Motiv eines Vierbeiners, der sein Junges säugt, findet sich auch in anderen Skulpturenkomplexen. So zeigt eine Archivoltenfigur aus Santa María in Uncastillo zwei Schafe (UnAVIII7, abgebildet in Canellas/ San Vicente 1978, Zodiaque, Bd.4) ebenso werden zwei Phantasiewesen, Muttertier und Junges, in der Kathedrale von Burgo de Osma dargestellt (abgebildet bei Valdez del Alamo 1992 Epiphany, Abb.34). Auch bei diesen Skulpturenkomplexen fehlt jeder Hinweis auf eine mögliche Bedeutung der Szene.

### **LZ25 Vierbeiner mit Krallenfüßen (Abb.165)**

**Beschr.:** Der Vierbeiner hat den Kopf zurückgewandt, um sich mit seiner aus dem Maul hängenden überdimensional großen Zunge den Rücken zu lecken. Sein in einer Quaste endender Schwanz ist durch die Hinterbeine geführt und liegt auf dem Hinterteil. Der Kopf erinnert an einen Hundekopf, die Krallenfüße, die einen Rundstab umklammern, sind die eines Vogels.<sup>219</sup>

### **LZ26 Vierbeiner unter Bäumen (Abb.29)**

**Beschr.:** Zwei Vierbeiner stehen mit den Vorderläufen an beide Seiten eines Baumstammes gelehnt, haben den Kopf rückwärts gewandt und beißen in die Äste des Baumes. Ein drittes

<sup>216</sup> Vgl. de la Serna 1976, S.415.

<sup>217</sup> Die in den Zwickeln dargestellten Bäume (LZ9, LZ23, LZ26, RZ19) gleichen einander in der Gestaltung der Blätter und Früchte.

<sup>218</sup> Crozet (1969, S.53) bezeichnet die Vierbeiner als Kühe, Milton Weber (1959, S.178) sieht in ihnen Hirsche.

<sup>219</sup> Crozet (1969, S.53) und Milton Weber (1959, S.178) übersehen die Vogelkrallen und bezeichnen das Tier als Löwin.

Tier lehnt in der gleichen Haltung wie seine Artgenossen an einem zweiten Baum, so daß die Tiere symmetrisch einander zugeordnet sind.

Das Motiv wird im rechten Zwickel (RZ19), auf zwei Tiere reduziert, wiederholt .

### **LZ27 Ein Mann in einem Reif (Abb.62)**

**Erhaltung:** Die Skulptur wird von der links anschließenden Pfeilerskulptur (LP13) angeschnitten, so daß der Fuß des Mannes fehlt.

**Beschr.:** Ein junger Mann mit besonders großen, abstehenden Ohren kniet in einem schlichten Reifen mit schmalen Rand, in den er in dieser knienden Position gerade der Länge nach paßt. Mit der Rechten greift er den Reif von außen, mit der Linken von innen. Die Haare fallen ihm in drei breiten, in sich gerillten Strähnen in die Stirn. Seine Kleidung wird nur durch Falten am Handgelenk und durch einen Gürtel angedeutet.

Die Bedeutung dieser Skulptur ist nicht klar. Das Motiv erinnert an Männer, die in kreisförmig geführten Ranken stehen oder knien. In diesem Zusammenhang sind die Ranken ursprünglich als den Menschen bedrohendes Unterholz zu deuten.<sup>220</sup> Doch scheint der Mann aus dem Sangüesaner Relief das Rad im wahrsten Sinne des Wortes "im Griff zu haben". Denkbar wäre auch eine Deutung als Akrobat, der seine Kunststücke vorführt (vgl. die Akrobaten in den Archivolten, AV32, AV39, AV57, AV81, AV83).

### **LZ28 Rosette mit Vogel (Abb.29)**

**Beschr.:** Vier miteinander locker verflochtene Bänder bilden eine Rosette. In der Mitte saß vermutlich ein Vogel, der sich in dem Flechtwerk verstrickt hat. Allein eine Vogelkralle ist hier noch zu erkennen.

## **H. RECHTER ZWICKEL**

### **RZ1 Schuster (?) (Abb.30)**

**Beschr.:** Ein junger Mann mit besonders breitem Hals hält in beiden Händen einen länglichen Gegenstand, den er über einen Schuh (?) legt. Der Schuster bearbeitet mit einem Leisten den Schuh. Er trägt einen schlichten Rock mit eckigem Halsausschnitt und kurze Stiefel.

Die Skulptur stammt wie die im linken Zwickel eingelassene Figur LZ4 ursprünglich vermutlich aus den Archivolten.<sup>221</sup> In den Archivolten finden sich übereinander drei Schuster, die in ähnlicher Haltung einen Schuh bearbeiten (AV27, AV28, AV29).

### **RZ2 Vogelgreif (Abb.398)**

**Beschr.:** Das Mischwesen hat einen geflügelten Löwenkörper und einen Vogelkopf mit gekrümmtem Schnabel, Kamm und großen Augen. Es ist somit als Löwen- oder auch Vogelgreif zu bezeichnen.<sup>222</sup> Um die Augen herum verläuft eine doppelte Einkerbung, die in das

<sup>220</sup> Vgl. Bredekamp 1989, S.223.

<sup>221</sup> So auch Milton Weber 1959, S.165: "(...) se halla una pequeña figura masculina. A pesar de que se halla maltratada e irreconcilable, su tamaño, posición y modo de ser labrada indica que en un principio estuvo colocada en la arquivolta (...)."

<sup>222</sup> Vgl. zu den Mischwesen Malaxecheverría und Treu 1981.

aufgestellte große Ohr des Tieres übergeht. Ein Flügel liegt eng am Körper, der andere ist hinter der Brust vom Körper abgespreizt. Die "Trennlinie" zwischen dem in einem Wesen verschmolzenen Löwen und dem Vogel verläuft vertikal in der Mitte des Tieres, so daß es vorne die Krallen und den Sporn eines Vogels besitzt und hinten die Tatzen eines Raubtiers. Das Tier bewegt sich nach links und wendet seinen Hals weit zurück, so daß es über den Rücken hinweg zu seinem Artgenossen (RZ4) rechts daneben schauen kann. Brust und Kopf sind mit einem Diamantmuster überzogen, das Hinterteil ist bis auf einen Fellansatz aus drei Löckchen am Rücken glatt belassen. Der Schwanz, der in einem dicken Quast endet, wird zwischen den Hinterläufen hindurchgeführt und liegt auf dem Rücken.

Der Greif bildet mit dem Vogelgreifen rechts daneben (RZ4) ein Paar, das einer verbreiteten Darstellungsart entsprechend, achsensymmetrisch angeordnet ist. Ebenso einander zugeordnet sind die Harpyien, die zwischen den beiden Vogelgreifen eingefügt wurden (RZ3).

**Ikonomie:** Vogelgreife gehören zum festen Repertoire des Bestiariums romanischer Bauplastik. Sie finden sich in Navarra z.B. auf einem Portalkapitell der Magdalenenkirche in Tudela, einem Kreuzgangkapitell aus San Pedro de la Rúa in Estella und einem Kapitell aus Torres del Río sowie einer Konsole aus Irache.<sup>223</sup>

Der Vogelgreif, der die Stärke des Löwen und den durchdringenden Blick des Adlers in sich vereint, ist für die mittelalterliche Dämonologie die Verkörperung des Bösen überhaupt und geht auf antike Fabelwesen zurück.<sup>224</sup>

Zu den engen stilistischen wie motivischen Verbindungen der Zwickelskulptur Santa Marías zu Stücken aus dem Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña vgl. Kap.II.4.

### **RZ3 Zwei Mischwesen (Harpyien, Abb.396)**

**Erhaltung:** Die Schwanzspitze des rechten Tieres ist beschnitten, um Platz für die darunter folgende Skulptur (RZ6) zu machen. Die Oberfläche ist im Gesicht des linken Mischwesens weitgehend abgebröckelt.

**Beschr.:** Zwei identische Mischwesen stehen dicht nebeneinander. Sie haben einen Schlangenkörper, auf dem ein menschlicher Kopf sitzt, lange Schwingflügel und zwei Vorderläufe, die in huf- oder tatzenähnlichen Füßen enden. Ihre (Schwanz-)Rücken berühren sich, die Hälse sind zurückgewandt, so daß sich die Wesen ansehen können. Die nach oben gebogenen Flügel treffen in der Mittelachse zwischen den Köpfen aufeinander. Insgesamt ergibt sich eine symmetrische Komposition, deren Seiten sich wie bei einem in der Mitte auseinandergeklappten Scherenschnitt entsprechen. Die dicken Schwänze der Drachenwesen sind unter den Körper geführt, so daß die Tiere mit beiden Füßen auf ihrem eigenen Schwanz stehen und sich auf diese Art selbst bewegungsunfähig gemacht haben. Das linke Wesen hat einen bärtigen Männerkopf, das rechte Tier einen Frauenkopf. Dies ist der einzige Unterschied der ansonsten vollkommen gleich gebildeten Mischwesen. Ihre Haare bestehen aus in sich

<sup>223</sup> Alle Beispiele sind abgebildet in Malaxecheverría 1990, S.129ff. Malaxecheverría zählt auch den geflügelten Löwen aus dem rechten Zwickel (RZ9) Santa Marías zu den Greifen. Doch ist das Wesen lediglich ein geflügelter Löwe mit Krallenfüßen. Er hat weder einen Vogelkopf noch einen Vogelleib wie sie einen Greifen auszeichnen.

<sup>224</sup> Vgl. LDK 1994, Bd.2, S.131 ff.; Malaxecheverría 1990, S.129ff.

gedrehten, aneinandergelegten Wülsten. Sie haben gerade Nasen, die in einer geraden Linie aus der Stirn hervorgehen. Die Schwänze werden durch dreifach eingekerbte geschwungene Linien und einen an den Linien entlang geführten Zahnfries in einzelne Glieder unterteilt. In sich gerillte Löckchen bedecken den Schwanzrücken.

Derartige Mischwesen, als Drachen oder Drachenharpyien zu bezeichnen,<sup>225</sup> finden sich mehrfach in der romanischen Bauplastik Navarras.<sup>226</sup> In Sangüesa selbst zeigt ein Kapitell im Langhaus (IL13, Abb.393, 394) vier identische Wesen. Sie gleichen den zwei Harpyien aus dem rechten Zwickel stilistisch wie auch von der Komposition exakt und sind lediglich um ein Paar erweitert.

Zur Beziehung der Skulpturen zu dem Werk des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña mit Vergleichsskulpturen aus Agüero, Biota und Puente la Reina vgl. Kap.II.4.

#### **RZ4 Vogelgreif (Abb.397)**

**Beschr.:** Der Vogelgreif ist die spiegelbildliche Entsprechung des Greifen links daneben (RZ2). Seine Vorderläufe sind stärker als Greifenkrallen mit einem Sporn ausgebildet, die Tatzenfüße werden durch drei Einkerbungen in einzelne Zehen gegliedert. Im Unterschied zu seinem Artgenossen links, zeigt dieses Mischwesen nur einen Flügel.

Die Vermutung liegt nahe, daß die Greife RZ2 und RZ4 ursprünglich ebenso wie die Drachenharpyien RZ3 nebeneinander angeordnet gewesen sind bzw. zumindest so konzipiert waren.

#### **RZ5 Mischwesen (Drache?, Abb.384)**

**Beschr.:** Das Mischwesen hat einen dicken Schlangenkörper mit besonders langem Schwanz, riesige Flügel, einen grotesken Phantasiekopf und hufenartige Füße. Sein Schwanz ringelt sich nach oben und dann wieder nach unten, um in den bis zur rechts folgenden Skulptur verbleibenden Raum zu passen. Das rechte Bein des Wesens ist angewinkelt und wird so dem Bogenverlauf folgend eingepaßt. Seine Flügel sind weit vom Körper nach vorn und nach hinten ausgebreitet. Der Reptilienleib wird durch wellenartige Einkerbungen, die von einem Zahnfries gesäumt werden, in einzelne Segmente gegliedert. Das große Maul, das bis weit nach hinten geöffnet ist, bestimmt den Kopf mit einer kleinen Stupsnase und gebohrten Nasenlöchern, den großen hervorstehenden Augen und dem Ohr. Ein Wulst umgibt das Auge und geht in das Ohr über.

Das Phantasiewesen ist nicht genauer zu bestimmen. Als Mischwesen aus Schlange, Vogel und Monsterkopf ist es ebenso wie seine Begleiter in der Reihe darüber dem Bereich des Dämonischen zuzuordnen. Der Gesichtstypus findet sich an der Fassade Santa Marías bei dem Löwen des Tetramorphs im Oberen Apostolado wieder (OA6, vgl. Kap.II.4.).<sup>227</sup>

<sup>225</sup> Es wird unterschieden zwischen Vogelharpyien, die einen Menschenleib, einen Frauenkopf, Flügel sowie Vogelkrallen haben (IA32, Abb.523) und Drachenharpyien, die einen Reptilienkörper, Flügel und einen Menschenkopf haben.

<sup>226</sup> Iñiguez Almech (1968, Abb.119, 130, 131, 134, 192), Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3); Malaxecheverría (1990, Abb. S.41, 42, 45) bilden Beispiele aus Irache, Santo Domingo de la Calzada und Artaiz ab.

<sup>227</sup> Milton Weber (1959, S.165) bezeichnet den Ausdruck der beiden Wesen als "sonrisa china"; vgl. Malaxecheverría 1990, S.103.

Zur Zugehörigkeit der Skulptur zu der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña", vgl. Kap.II.4.

### **RZ6 Junger Mann mit Schwert (Abb.407)**

**Erhaltung:** Nase, Mund und Kinn des Mannes sind abgebrochen. Insgesamt ist die Oberfläche am Kopf und am Oberkörper stark beschädigt.<sup>228</sup>

**Beschr.:** Ein bartloser und damit als jugendlich charakterisierter Mann hält in seiner Rechten ein Schwert. Mit der Linken greift er die leere Schwertscheide, die von seinem Gürtel hängt. Der rechte Arm ist weit zurückgedreht, als ob der Ritter das Schwert hinter seinem Rücken verstecken wolle, um den Gegner zu überraschen oder um sogleich zum Schlag auszuholen. Die Waffe steht parallel zum Rücken des Mannes, so daß die Figur mitsamt dem Schwert nur wenig Raum einnimmt, und die bearbeitete Steinplatte exakt links von dem Schwert enden kann. Der junge Mann hat offene, schulterlange Haare, die sich aus drei der Länge nach fein gerillten Strähnen zusammensetzen. Er trägt einen knielangen, in der Taille gegürteten Rock und kurze Stiefel. Eine kreisförmige Kerbe bezeichnet die Faltenbildung über dem rechten Oberschenkel. Um die Kerbe herum fällt der Rock in schwere gekräuselte Falten, die tief eingeschnitten übereinander liegen. Der Ritter ist auf einen imaginären Gegner zu nach rechts gewandt. In der jetzigen Zusammenstellung der Skulpturen bildet das riesige Mischwesen rechts daneben (RZ7) den Widersacher, gegen den der mutige Mann trotz des enormen Größenunterschieds seine Waffe erhoben hat. Die Nase des Monsters berührt fast seinen linken Ellenbogen. Diese Zusammenstellung entspricht jedoch sehr wahrscheinlich nicht der ursprünglichen Versetzung.<sup>229</sup>

**Ikonographie:** Der Ritter trägt mit dem in der Taille gegürteten kurzen Rock die übliche Kleidung eines jungen Mannes und ist nicht wie ein Soldat mit Kettenhemd, Lanze, Schild und Schwert ausgestattet (vgl. die Darstellungen von Soldaten RZ13, AV71, AV72, Mu1). Er entspricht - wenn auch etwas kleiner - in Physiognomie und Kleidung genau der männlichen Figur auf dem Relief rechts daneben (RZ8). Man muß beide Männer wohl als dieselbe Person ansehen, die in zwei nacheinander ablaufenden Phasen eines Kampfes gezeigt wird. Demnach könnte ein bestimmter junger Held gemeint sein. In diesem Sinne wird die Skulptur auch als Teil der Sigurdsage interpretiert (s.S.77).

Zu bedenken bleibt jedoch, daß der junge Ritter, der gegen eine Bestie kämpft, ein in der romanischen Bauplastik weit verbreitetes Motiv ist, das in vielen Fällen als Kampf des Guten gegen das Böse zu verstehen ist (vgl. RZ8).

### **RZ7 Phantasiewesen (Abb.30)**

**Erhaltung:** Die Arme sind herausgebrochen.

**Beschr.:** Das riesige Phantasiewesen hat einen menschlichen Kopf und Oberkörper, den Hinterleib eines Vierbeiners und Vogelkrallen, mit denen es einen aus der Wand hervorstehenden Rundstab umklammert. Es geht - je nach Lesart - vornüber gebeugt auf allen Vieren oder ist bei aufrechtem Gang mit herabhängenden Armen gezeigt. Sein Gesicht mit

<sup>228</sup> Bei einem Vergleich der Abbildungen von 1950 (Milton Weber 1959, Abb.20) und 1990 (Malaxecheverría 1990, Abb.20) wird der rapide Verfall der Skulpturen deutlich.

<sup>229</sup> Vgl. Kap.III.1. und Katalog I, S.77.

schmalen Lippen und einer spitzen Nase hat weibliche Züge. Auch die langen, glatten Haare, die fein gerillt hinter die großen Ohren gelegt sind und auf den Rücken fallen, zeichnen den menschlichen Teil des Wesens als weiblich aus. Die rechte Hand ist offen ausgestreckt, so daß die Handinnenfläche zu sehen ist, mit der Linken hält das Wesen einen länglichen Gegenstand, vermutlich seinen eigenen Schwanz, der durch die Hinterläufe geführt wird.

Vgl. S.77.

Milton Weber sieht in dem Mischwesen eine Darstellung Satans als Schlange der Versuchung mit Frauenkopf.<sup>230</sup> Ohne diese spezifische Deutung bestätigen zu können, ist die Skulptur sicher ein weiteres Beispiel für die grenzenlose Phantasie der Steinmetze bei der Zeichnung der Ausgeburten des Bösen.<sup>231</sup>

### **RZ8 Junger Mann mit einem Drachen kämpfend (Abb.406)**

**Erhaltung:** Der Drachenkörper wird rechts durch die anschließende Figurengruppe des rechten Pfeilers (RP3) an Brust und Bein beschnitten. Eine dicke Mörtelschicht füllt die Spalte bis zu dieser angrenzenden Skulptur.

**Beschr.:** Ein junger Mann, der in Physiognomie und Kleidung dem Kämpfer links daneben entspricht (RZ6), stößt sein Schwert, das in einem Kugelknäuf endet, in den Hals eines ihm rechts gegenüber stehenden Drachen.<sup>232</sup> Die linke Hand des jungen Mannes steckt schon im zahnbesetzten Maul des Drachen, so daß der Hieb als letzte Möglichkeit erscheint, sich zu befreien. Die gesamte Komposition ist ruhig, und es fehlt dem Relief die einem Kampf innewohnende Dynamik. Allein der erhobene linke Fuß des Kämpfers verleiht ihm eine Art Schwebebewegung und durchbricht die statische Komposition. Der Ritter ist um einen Kopf größer als das Tier, das zudem nicht gerade furchterregend aussieht. Es hat einen in mehrere Segmente unterteilten Schlangenkörper mit langem Schwanz und eng anliegenden Flügeln. Das Drachenwesen steht mit nach hinten zu dem Angreifer gedrehtem Kopf auf seinem eigenen Schwanz, den es nach vorn gebogen hat, und ist so in der Bewegung fixiert.

Die beiden Zwickelreliefs (RZ6, RZ8) illustrieren also zwei aufeinander folgende Zeitmomente eines Kampfes. Links wird der zum Kampf bereite Held illustriert und rechts befindet sich der Kampf bereits auf dem Höhepunkt, kurz vor dem entscheidenden Hieb.

Ein junger Mann, der gegen einen Drachen kämpft, ist ein häufig dargestelltes Thema der romanischen Bauplastik. Das Motiv findet sich sowohl auf Kapitellen, Archivolten (Ejea de los

<sup>230</sup> Milton Weber 1959, S.170. Sie bezeichnet die Skulptur als "Gusano de cabeza brillante" und nennt verschiedene Vergleichsbeispiele aus der Buchmalerei, die für eine Deutung als Satan sprächen. Außerdem verweist Milton Weber (und in ihrer Folge auch Crozet 1969, S.52) auf Parallelen des Reliefs aus Sangüesa zu einer Darstellung Nebukadnezars (Dan. 4), der sich in eine wilde Schlange verwandelte. Nebukadnezars würde dort wie das Wesen aus Sangüesa mit langem Haar, gekrümmt, die Arme herunterhängend mit Krallenfüßen gezeigt. Derartig aus dem Kontext gegriffen, überzeugt dieser Deutungsvorschlag jedoch nicht.

<sup>231</sup> Vgl. zu der bedeutenden Innovationskraft der romanischen Bauplastik aus der Ikonographie des Bösen die Arbeiten von Bredekamp (s. Bibliographie).

<sup>232</sup> Der Hals ist die einzige verwundbare Stelle eines Drachen, dessen Körper bis auf den Hals von dicken, undurchdringbaren Schuppen bedeckt ist (Castañón o.J. nach De la Serna 1976, S.415, 416).

Caballeros, Nordportal, s.u.) als auch auf den Konsolen der Türstürze (z.B. San Felices, Uncastillo linke Konsole).

Die Szene des Sangüesaner Zwickelreliefs wird in derselben Anordnung auf einem Kreuzgangkapitell aus San Pedro el Viejo in **Huesca** wiederholt (Abb.407).<sup>233</sup> Der junge Kämpfer ist direkt an der Kapitellkante platziert, dem rechts vor ihm stehenden Drachen gegenüber. Die linke Hand des Helden steckt auch hier bereits im Maul des Tieres, mit der Rechten stößt der Mann sein Schwert in den Hals des Untiers. Der Kämpfer aus Huesca wird zusätzlich von einer Riesenschlange angegriffen, die sich links emporschlängelt und in seinen Kopf beißt. Durch ein Blatt getrennt, folgt an der Kapitellkante links ein weiterer Drachenkampf, bzw. nur eine andere Zeitstufe desselben Kampfes (?). Der Ritter schlägt sein Schwert gegen den Kopf des Drachens, dessen Position unverändert ist.

Eine sehr ähnliche Darstellung des Drachenkampfes zeigt eine Archivoltenskulptur aus **Ejea de los Caballeros** (Nordportal). Der im Vergleich zu dem ihn angreifenden Drachen besonders kleine Mann stößt seine Lanze gegen das Untier, das in diesem Fall überlegen zu sein scheint, und in die Waffe beißt.<sup>234</sup>

In einigen Fällen werden derartige Helden einem bestimmten Sagenzusammenhang zugeschrieben und mit Namen benannt, so etwa in Estella, San Pedro de la Rúa, wo einigen Autoren zufolge der Sohn von Odin gegen die Schlange Midgard antritt.<sup>235</sup> Auch in Sangüesa glauben einige Autoren den Drachenkämpfer mit Namen benennen und einer bestimmten Sage zuordnen zu können, vgl. S.77. Sehr viel wahrscheinlicher ist die Deutung der Szene in einem allgemeinen Sinn als Darstellung eines moralisierenden Themas. Der Kampf der Tugenden und Laster, Gut gegen Böse wird hier als personifizierter Kampf des Menschen gegen das Tier gezeigt.

### **RZ9 Geflügelter Löwe (Abb.30)**

**Beschr.:** Ein großer Vierbeiner mit Flügeln, langem Schwanz, Mähne und Krallenfüßen hält in seinen Vorderläufen ein blockartiges Buch. Mit den hinteren Krallen umklammert er einen aus der Wand hervorstehenden Rundstab. Das Wesen hat nicht eigentlich Vogelkrallen, sondern vier mit Krallen besetzte Zehen, die durch Ringe untergliedert werden. Seine langen Schwingen sowie die Haltung des Tieres erzeugen entgegen dem Standmotiv auf dem Rundstab den Eindruck einer schnellen Flugbewegung nach vorn. Den Flügelansatz bezeichnet ein Diamantmuster, aus dem die langen Schwingflügel wachsen. Die Mähne des Tieres ist besonders fein ausgestaltet. In vier Lagen sind kurze feine Strähnen übereinander geschichtet, die in kleinen Löckchen enden.

Vgl. zur Interpretation des Tieres als Löwe des apokalyptischen Viergestirns LZ3.

<sup>233</sup> Zu den stilistischen Parallelen zwischen der Skulptur Sangüesas und den Kreuzgangkapitellen aus Huesca, vgl. Kap.II.4.

<sup>234</sup> Die Skulpturen aus Ejea zählen ebenso wie die Kreuzgangkapitelle aus Huesca zum Oeuvre des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña, vgl. Kap.II.4.

<sup>235</sup> Milton Weber 1959, S.167.



**RZ10 Laufende Person (Abb.171)**

**Erhaltung:** Der Kopf fehlt.

**Beschr.:** Eine in eng anliegende Kleider gehüllte Person hat die Beine wie im Laufen angewinkelt erhoben, so daß ihre nackten Füße keinen Bodenkontakt haben. Die Hände sind wie zum Gebet aneinander gelegt. Die Kleidung umschließt den Körper so eng, daß die Gliedmaßen in ihrer Bewegung eingeschränkt sind. Der Stoff ist durch viele Einkerbungen als fein plissiert gekennzeichnet, den Saum ziert eine Punktborte. Vgl. S.77 (Sigurdsage).

**RZ11 Schmied (Abb.60)**

**Erhaltung:** Auf Schulterhöhe ist ein Stück des Steins herausgebrochen.

**Beschr.:** Das Relief zeigt einen beinahe vollplastisch aus dem Stein gearbeiteten Mann. Es ist ein Schmied, der mit einem in der Rechten erhobenen Hammer an seinem Amboß steht. In der Linken hält er eine Zange und darin den zu bearbeitenden Gegenstand. Der Mann ist dem Stand eines Handwerkers entsprechend, mit einer Schürze, einem knielangen Rock und Stiefeln bekleidet. Er hat eine Stirnglatze und einen Vollbart mit langen Schnurrbarthaaren.

Berufsdarstellungen wie die eines Schmieds oder Schusters finden sich in der romanischen Bauplastik Nordspaniens recht häufig, vorzugsweise an Archivolten wie in Santa María selbst (AV13, AV27-AV29).<sup>236</sup> Allein die isolierte Darstellung innerhalb der Zwickel ist ungewöhnlich und hat zur Interpretation der Skulptur als Teil der Sigurdsage geführt.

**RZ12 Laufende Person mit einem Gefäß (Abb.171)**

**Erhaltung:** Der Kopf fehlt.

**Beschr.:** Eine Person, die ein offenbar kostbares, rundes Gefäß vorsichtig mit großer Sorgfalt von oben und von unten mit beiden Händen hält, ist in weitem Ausfallschritt nach links laufend von der Seite gezeigt. Ein Bein ist angewinkelt und der Fuß vom Boden erhoben, so daß die Bewegung einem schnellen Gehen oder Laufen entspricht. Die Person trägt ein knöchellanges Gewand und einen Umhang, der über der Brust mit einer Punktschnalle zusammengehalten wird.

Die auf den Reliefs RZ10 und RZ11 dargestellten Personen sind so ausgerichtet, daß sie aufeinander zulaufen und nur durch die Figur des Schmieds zwischen ihnen getrennt werden. Sie entsprechen einander in Größe, Ausarbeitung und Haltung, so daß eine Zusammenstellung naheliegt. Die Haltung, das Gefäß und die kostbare Kleidung lassen an eine Epiphaniedarstellung denken. Die beiden Männer wären dann als Könige anzusprechen, die dem Kind (nicht erhalten) ihre Gaben bringen.

Vgl. S.77 (Sigurdsage).

**RZ13 Soldat (Abb.30)**

**Beschr.:** Ein Soldat ist mit einer im Verhältnis zu seinem kleinen Körper überlangen Lanze ausgestattet, die er mit der Rechten gegen einen unsichtbaren Gegner stößt. Mit der Linken hält der Ritter einen spitz zulaufenden Schild vor seinen Körper, den dieser gänzlich bedeckt. Nur die Stiefel, die große Hand und der behelmte Kopf schauen darunter hervor. Der Helm läuft

<sup>236</sup> Zu den berühmtesten Berufsdarstellungen romanischer Bauplastik Nordspaniens zählen die Archivoltenfiguren der Santiagokirche in Carrión de los Condes, vgl. Angermann 1986. Der Schmied wird in Carrión frontal sitzend an seinem Amboß gezeigt, der demjenigen aus Sangüesa gleicht.

am Nacken spitz zu und hat eine Art Kinnschutz. Die kleine Person verschwindet hinter der Rüstung und der überdimensionalen Waffe fast und scheint selbst zu einer einzigen Waffe zu werden.

Der Soldat findet zwei Kameraden innerhalb der Archivoltenfiguren (AV71, AV72). Der Helm, der nur einen kleinen Gesichtsausschnitt freilässt, ist bei diesem Soldaten von vorn gezeigt, so daß man den Nasenschutz erkennen kann.

Milton Weber sieht die Skulptur in Zusammenhang mit dem Johanniterorden, in dessen Besitz Santa María 1131 übergang.<sup>237</sup> Ähnliche Soldaten werden jedoch auch an anderen Kirchen abgebildet, die keinem Ritterorden gehörten. So beschränken sich Crozet und Uranga/ Iñiguez darauf, die Skulptur als Krieger zu bezeichnen.<sup>238</sup>

#### **RZ14 Ein Hund verfolgt einen Hirsch (Abb.30)**

**Beschr.:** Ein Hirsch mit großem Geweih wird von einem Hund verfolgt. Der Kopf des Hirsches ist weit zurückgelegt, wodurch der Eindruck eines schnellen Voraneilens erzeugt wird. Die Eile scheint angebracht, da der Verfolger bereits die Zähne fletscht. Der nach oben gebogene Schwanz des Hundes, verleiht dem Tier einen in dieser Situation unpassenden spielerischen Ausdruck. Der Hund hat Krallenfüße, mit denen er einen Rundstab umklammert.

Die Skulptur erinnert an Jagdszenen, die in unterschiedlichen Kombinationen zahlreiche Kapitelle und Archivolten romanischer Kirchen Nordspaniens zieren.<sup>239</sup>

#### **RZ15 Vogel (Abb.30)**

**Beschr.:** Ein Vogel, der mit den Krallen einen Rundstab umklammert, pickt mit zurückgelegtem Kopf sein Gefieder. Hals und Körper des Tieres sind mit kleinen Federn bedeckt. Gerade, lange glatte Schwingen bilden seinen Schwanz.

#### **RZ16 Zwei Vögel (Abb.520)**

**Erhaltung:** Die Köpfe beider Vögel sowie das Bein des linken Vogels fehlen.

**Beschr.:** Zwei Vögel stehen Brust an Brust einander gegenüber. Die Halsstümpfe lassen darauf schließen, daß beide Vögel die Köpfe nach hinten geneigt hatten und wie ihr Artgenosse (RZ15) die Schnäbel ins Gefieder steckten. Die Flügelstruktur entspricht ebenfalls der des größeren Tieres.

#### **RZ17 Vorhang (Abb.520)**

**Beschr.:** Das Relief bildet ein Stück Stoff nach, das wie ein Vorhang von einer Stange hängt. Die Stange wird durch vier Löcher im Stoff geführt, der sich entsprechend der Hängung in drei Bahnen legt. Zarte, übereinander geordnete Rillen zeichnen den Stoffall, so daß der Stein hier eine ganz besondere "Stofflichkeit" gewinnt. Das Relief ist so flach, daß es auf einer Ebene mit

<sup>237</sup> Milton Weber 1959, S.171.

<sup>238</sup> Crozet 1969, S.52; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.32, Abb.207d.

<sup>239</sup> Vgl. zu der Darstellung und Bedeutung des Hirschen in der romanischen Bauplastik Navarras Malaxecheverría 1990, S.91ff. (z.B. auf einem Kapitell der Cámara Santa, Oviedo, abgebildet in Gudiol/ Gaya 1948, Ars Hispaniae Bd.5, Abb.490, und den Archivolten des Westportals der Magdalenenkirche in Tudela, abgebildet in Malaxecheverría 1990, Abb.84).

dem Hintergrund der umgebenden Skulpturen liegt. Links beschneidet der äußere Archivoltenbogen die Skulptur.

Ein in Stein gearbeiteter Vorhang oder Stoff ist ein innerhalb der romanischen Bauplastik sehr seltenes Motiv. Vorhänge finden sich sonst nur als die jeweilige Szene definierende Requisite, beispielsweise in Darstellungen der Epiphanie oder der Verkündigung (z.B. auf dem Tympanon aus Santa María, Uncastillo, Abb.157 oder dem Pfeilerrelief aus Silos, Verkündigung-Krönung, Abb.472). Ein Archivoltenstein aus Santa María, Uncastillo (UnAvII131, Abb.385), zeigt im Zusammenhang mit einer Theaterszene (?) ebenfalls einen Vorhang. Der Stoff wird hier jedoch anders aufgefaßt als in Sangüesa, ist voluminös und nicht plan gearbeitet.

Eine Bedeutung des Zwickelreliefs ist nicht nachzuvollziehen. Eventuell sollte hier ein Beispiel des besonderen bildhauerischen Könnens gegeben werden, Stein zu Stoff werden zu lassen.

### **RZ18 Längliches Flechtwerk (Abb.520)**

**Beschr.:** Zwei aus einem breiten Band geschlungene Dreifach-Achten werden nebeneinander angeordnet, in sich geschoben und verflochten, so daß sich ein hochrechteckiges, regelmäßiges Flechtwerk ergibt. Dicht aufeinander folgende Perlen, die seitlich von einer Kerbe eingefaßt werden, belegen das Band.

Die Bandstruktur entspricht der des Knotens aus dem linken Zwickel (LZ6). Ein Konsolstein der Ermita von Echano wiederholt genau den Zopf aus Sangüesa (Abb.507). Das Perlband ist das gleiche, lediglich die Flechtweise weicht etwas voneinander ab.<sup>240</sup>

Vgl. S.79 (Flechtwerk).

### **RZ19 Zwei Tiere, an einen Baum gelehnt (Abb.30)**

**Beschr.:** Zwei Vierbeiner, Hirsche (?), stehen mit den Vorderbeinen an einen Baum gelehnt und fressen dessen Blätter.

Der Baum und die Tiere entsprechen den Hirschen auf dem Relief des linken Zwickels (LZ26).

### **RZ20 Tierkopf mit geflochtenem Zopf (Abb.203)**

**Beschr.:** Ein Tierkopf mit aufgestellten Ohren und spitzer Schnauze, vielleicht ein Katzenkopf, hält einen Ring im Maul, aus dem ein in sich gedrehtes Band hängt. Der Zopf paßt genau in die sich stark verengende Zwickelspitze.<sup>241</sup>

### **Eine Darstellung der nordischen Sigurdsage am Portal von Santa María?**

Seitdem Kingsley Porter 1928 einige Skulpturen aus den Zwickeln der Fassade Santa Marías als mögliche Darstellung der nordischen Sigurdsage interpretiert hat, wird diese Deutung in der

<sup>240</sup> Zur Verbindung der Bauplastik Santa Marías, Sangüesa, mit der Bauplastik aus Echano vgl. Kap.II.5.g., S.137

<sup>241</sup> Crozet verweist auf Parallelen zu den englischen "beak-heads", die es auch in Spanien geben soll. Crozet 1969, S.52-53: "une de ces têtes à bec pointu que les archéologues anglais appellent beak-heads et dont l'Espagne offre, la preuve en est un certain nombre d'exemples. Par sa forme même, elle s'adapte strictement à la pointe inférieure de l'écoinçon."

Literatur immer wieder aufgenommen und diskutiert.<sup>242</sup> Verschiedene Skulpturen der Portalzwickel ergäben zusammengenommen, so Porter, die Darstellung der Sigurdsage.

Die nordische Sage des jungen Helden Sigurd ist seit dem 11.Jh. zunächst mündlich dann schriftlich verbreitet und mehrfach dargestellt worden, so z.B. an den Portalen der Holzkirchen in Hyllestad (Abb.408, 409) und in Vegusdal, Norwegen (Abb.410).<sup>243</sup> Über die Pilgerwege, die ganz Europa miteinander verbanden, hätten Motive der Sage von Skandinavien bis nach Nordspanien vermittelt werden können. Norwegische Pilger hätten die Zeichnungen mitgebracht, die in Sangüesa von einheimischen Steinmetzen ausgeführt worden wären.<sup>244</sup>

Die Sage erzählt die Geschichte des jungen Helden Sigurd. Sigurd wünscht sich von dem Schmied Regin ein Schwert. Regin schmiedet Sigurd das Schwert, das Nothung heißt, unter der Bedingung, daß ihm Sigurd das Herz seines in einen Drachen mit Namen Fafne verwandelten Bruders überbringe, der den Schatz der Götter bewacht. Bei einer ersten Schwertprobe bricht die Waffe, so daß Regin ein neues Schwert schmieden muß. Sigurd führt den Auftrag Regins aus und tötet den Drachen Fafne. Regin brät das Herz des Drachen sogleich, um es zu essen. Sigurd, der dabei ist, verbrennt sich im siedenden Blut den Finger. Während er sich den schmerzenden Finger leckt, versteht er plötzlich die Sprache der Vögel in den Bäumen. Diese raten ihm, Regin zu töten und den Schatz der Götter an sich zu nehmen, was Sigurd daraufhin tut.

Der Reiter im rechten Zwickel der Sangüesaner Fassade, dessen Pferd über einem nackt am Boden liegenden Mann steht, stellt laut Porter und den seiner These folgenden Autoren den siegreichen Sigurd dar, der Regin tötet (LZ7).<sup>245</sup> Das gesattelte Pferd weiter unten im linken Zwickel sei Sigurds Reittier (LZ21). Daneben sitze der Held und lausche dem Gesang der Vögel (LZ22). Die Vögel im Baum seien darunter dargestellt (LZ23). Im rechten Zwickel sehen die Vertreter dieser Interpretation die Kernszenen der Sage illustriert: Der geflügelte Drache Fafne, noch ehe Sigurd ihn tötet (RZ5, Abb.379), Sigurd macht die Schwertprobe (RZ6, Abb.402), das Schwert bricht und Regin schmiedet es noch einmal (RZ11, Abb.58). Der eigentliche Drachenkampf werde in der zweiten Reihe des rechten Zwickels illustriert (RZ8, Abb.401). Darunter sähe man den Schmied Regin an seinem Amboß arbeitend. Vor ihm steht Sigurd, der den Blasebalg tritt (RZ10, Abb.167). Dahinter wird Sigurd, der Sigurdthese folgend, ein weiteres Mal dargestellt. Er hält hier bereits das Herz des Drachen Fafne in Händen (RZ12, Abb.167).

<sup>242</sup> Porter (1928, Bd.2, S.31) behandelt diese Interpretationsmöglichkeit in seinem kurzen Kapitel zu Sangüesa relativ ausführlich. Porter interessiert die Frage einer möglichen Motivwanderung vermutlich besonders hinsichtlich seiner These von der Bedeutung der Wallfahrt als Vermittler von Motiven und Stil (vgl. Kap.VI.3.). De la Serna hat die mögliche Darstellung der nordischen Sage an der Fassade Santa Marías zum Thema ihrer Dissertation gemacht, deren Ergebnisse sie 1976 in einem Artikel zusammenfaßt, vgl. hierzu auch Blindheim 1973 und Hohler 1989.

<sup>243</sup> Hyllestad wird von Porter (1928, Bd.2, S.31) auf Anfang des 13.Jhs. datiert. Somit kann die Kirche nicht als direkte Vorlage für die Motive in Sangüesa gedient haben. Porter geht jedoch von einem sehr viel älteren Modell aus, da sich die Motive an mehreren Kirchen Norwegens ähnlich wiederholen.

<sup>244</sup> Durliat (1962 Hispania, S.289) verweist darauf, daß das Legendenmotiv zudem durch spanische Kreuzfahrer vermittelt worden sein könnte, unter denen Karl von Dänemark, ein Verwandter Alfonso el Batalladors, zu finden war.

<sup>245</sup> Vgl. zu den folgenden Skulpturen Abb.30; Milton Weber 1959, S.166ff.; Crozet 1969, S.52; de la Serna 1976, S.413-415; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.23.

Gegen eine Interpretation der Zwickelreliefs als Illustration der Sigurdsage spricht, daß die Einzelszenen nicht nebeneinander angebracht sind, sondern scheinbar willkürlich auf beide Zwickel verteilt wurden. Außerdem sind die Skulpturen nicht in demselben Stil gearbeitet.<sup>246</sup> Diese beiden Gegenargumente könnten durch den Hinweis auf die nachträgliche Zusammenstellung der Reliefs in den Zwickeln sowie die in einigen Orten zu beobachtende Arbeitspraxis, eine Geschichte von verschiedenen Steinmetzen darstellen zu lassen, entkräftet werden (vgl. Kap.III.1). Doch spricht auch ein Vergleich mit der erhaltenen Illustration der Sage aus Hyllestad gegen Porters These (Abb.408, 409). Die Szenen sind in Hyllestad direkt untereinander angebracht und werden durch Ranken miteinander verbunden. Vergleicht man die Einzelszenen mit denen aus Sangüesa fallen die Unterschiede sofort ins Auge.

Das entscheidende Argument gegen die These von der nordischen Sage an der spanischen Kirche betrifft die Motive der in Frage kommenden Skulpturen aus Sangüesa: es sind alles innerhalb der romanischen Bauplastik Europas weit verbreitete, gängige Motive christlichen Inhalts (vgl. die Katalogeintragungen zu den genannten Skulpturen). Der Kampf des jungen Helden wird als Sinnbild des Kampfes von Gut gegen Böse oder als Kampf des Christen gegen den Dämon gezeigt beispielsweise in derselben Darstellungsform auf einem Kapitell aus San Pedro el Viejo in Huesca oder einem Relief an der Santiagokirche in Puente la Reina.<sup>247</sup> Ebenso häufig findet sich das Motiv eines an seinem Amboß arbeitenden Schmieds oder eines Reiters, dessen Pferd über einem am Boden liegenden Besiegten steht. Zudem wäre die Kombination von Motiven christlichen Inhalts mit Szenen einer nordischen, nicht christlichen, Sage an der Fassade ausgesprochen unüblich.<sup>248</sup> Die Vermutung liegt nahe, daß die Begeisterung der Autoren für die These einer Darstellung der nordischen Sage an der spanischen Fassade mehr auf deren Publikumswirksamkeit, denn auf überzeugende Anhaltspunkte zurückzuführen ist, und im Falle von Kingsley Porter vor dem Hintergrund seiner These der Wallfahrt als Verbreiter von Motiven und Stilen zu sehen ist.

### **Flechtbandornamente**

In den Zwickeln des Südportals von Santa María sind verschiedene Flechtbandornamente versammelt (LZ6, LZ28, RZ18, RZ20) und auf unterschiedliche Arten verflochtene Bänder belegen die Kämpfer mehrerer Kapitelle Santa Marías (FA9, FA10, IAd, IAg, ILp, IL23, IL24, IL28, IL31, IL32).

In der spanischen Bauplastik taucht immer wieder vergleichbares Flechtwerk in unterschiedlichsten Ausformungen auf. Flechtbandornamente belegen als drei- bis achtstreifig verflochtenes Bandwerk die Kämpferplatten der Kapitelle oder werden als Reliefs in Fassaden eingelassen. Diese Knotenumschlingungen aus einem in sich zurückkehrenden Bandgeflecht bilden verschiedene Außenformen. So gibt es Drei- und Vierpaßknoten, rechteckiges und

<sup>246</sup> Einige Skulpturen gehören der Stilgruppe A an, andere der Stilgruppe C (vgl. Kap.II.1.1., Kap.II.4.).

<sup>247</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.267a.

<sup>248</sup> De la Serna (1976, S.413) versucht die Widersprüche aufzulösen, in dem sie vermutet, die ursprünglich heidnischen Sagenmotive könnten christlich umgedeutet worden sein.

rundes Flechtwerk. Das Flechtwerk kann auch den gesamten Körper eines Kapitells oder eines Konsolsteins belegen und ein Korbgeflecht bilden.<sup>249</sup>

Säulen mit geknotetem Schaft bzw. Bündelschäften gehören ebenso zu der Gruppe der Knotenmotive (vgl. Santa María, Uncastillo, Abb.446, und die Säulen des Sangüesaner Türsturzes, Abb.22). Eine besondere Variante des Motivs bilden Tiere, die ihren Leib oder ihre Extremitäten zu Knoten winden (vgl. LP1, LZ1).<sup>250</sup>

Von dem regelmäßigen Flechtwerk aus schlicht belassenen, eingekerbten oder mit einem Punktband besetzten Bändern ist das gewachsene Rankengeflecht mit Blättern und Früchten zu unterscheiden.<sup>251</sup> **Pflanzenschlingen** legen sich locker übereinander und winden sich umeinander. Häufig haben sich Menschen oder Tiere in den Ranken verfangen und werden von ihnen gefesselt. Sie sprechen von der Gefahr, die von den von Dämonen bewohnten Pflanzen ausgehen können.<sup>252</sup>

Wenn eine einwandfreie Funktionszuweisung derartiger Flechtornamente und Knoten auch schwierig ist, lassen sich doch Aussagen über ihre mögliche Bedeutung machen. Die Flechtwerke lediglich als rein dekorative Formen zu verstehen, wäre sicherlich zu einfach. Ebensowenig lassen sich z.B. die verknoteten Drachenschwänze allein als raumsparende Form erklären.

Der Knoten ist eine unlösbare Verbindung, die als magisches Mittel vor den Einwirkungen des Bösen schützen soll.<sup>253</sup> Es ist eine Ornamentform, die eine magische Bindekraft besitzt, mit dämonenabwehrender Macht.<sup>254</sup> Zurückgeführt wird die apotropäische Bedeutung des Knotens auf seinen möglichen Ursprung als Abstraktion von Dämonenkampfdarstellungen und von verknoteten Leibern der Untiere.<sup>255</sup> Wie die Dämonen durch den Kampf untereinander gebändigt werden, bindet der Knoten widernatürliche Kräfte, so daß ihm eine Funktion der Abwehr und des Schutzes zugeschrieben wird.<sup>256</sup> Das Gute bindet das Böse und überwindet es damit.<sup>257</sup> Zur apotropäischen Bedeutung des Knotens gehört die Vorstellung, daß sich im

<sup>249</sup> Die Drei- und Vierpaßknoten zeigt z.B. ein Kapitell aus dem Kreuzgang von Estany, abgebildet bei Rudloff 1980, Abb.9, S.166, Abb.116. Kapitelle als Korbgeflechte kommen z.B. in Pamplona, Leyre und Torres del Río vor (Iñiguez Almech 1968, Abb.76, 77). Die Konsolsteine der Ermita von Echano sind ein Beispiel für Flechtwerk an diesem Bauteil. An der Westfassade von San Salvador, Leyre, sind alle Formen des Flechtbandes und der Knotenmotive versammelt (vgl. Schaubild 18, Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.42c).

<sup>250</sup> Eine Schlange aus der vierten Archivolte des Westportals von San Salvador in Leyre ist vollkommen in sich verknotet und beißt in die Spitze ihres eigenen Schwanzes.

<sup>251</sup> Z.B. Leyre, San Salvador, LeRZ11.

<sup>252</sup> Vgl. Bredekamp 1989, S.226 und Abb.8. In Ranken gefangene Menschen zeigen z.B. zwei Kapitelle aus San Miguel, Estella (EsGAK4, EsGK5), abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.284b, 284c.

<sup>253</sup> Ausdruck dieser Bedeutung sind Knotenmotive am Eingang von Gräbern, vgl. die Relief-Darstellung Christi, der auf Knoten steht, am Grab der Stiftskirche von Gernrode (abgebildet in LCI 1994, Bd.4, Sp.224).

<sup>254</sup> Vgl. zur apotropäischen Funktion der romanischen Bauplastik Bredekamp 1989 und ders. 1989/90. Vgl. zu den Knoten und Flechtbändern Bogayay 1957; Weigert 1964; Zischka 1977; Weir/ Jerman 1986, S.65.

<sup>255</sup> Die zu Knoten gewundenen Tiere sind wohl der deutlichste Ausdruck dieser Bedeutungsschicht, vgl. Weir/ Jerman 1986, S.65.

<sup>256</sup> In langobardischer Zeit waren Knoten- und Flechtkreuze verbreitete Amulette in ebensolch apotropäischer Funktion, vgl. LCI 1994, Bd.4, Sp.224.

<sup>257</sup> Zischka 1977, S.11: "Außenwände von Kirchen werden zum Tummelplatz des Knotenmotivs, wohl mit der Aufgabe, die bergende Hülle apotropäisch zu verstärken." Zischka verweist als Beleg dieser Deutung auf Bußbücher aus dem 9. bis 11.Jh., die die "ligatura" und damit indirekt den Knoten kennen, der

Knoten auch die Kraft des Bösen ausdrücken kann; denn das Böse wird nur durch den Anblick des Bösen abgeschreckt.<sup>258</sup> In den Schwänzen von Basilisken und anderen dämonischen Mischwesen können sich die feindlichen Mächte also folglich auch verstärken. Knotenschwänze verdeutlichen dann die Schadenswirkung der Tiere.<sup>259</sup>

### **Tiere in der Bauplastik Santa Marías**

In den Zwickeln, an den Pfeilern und Archivoltten der Fassade Santa Marías werden insgesamt 54 verschiedene Tiere in Einzeldarstellungen abgebildet sowie mehrere Tiere als Teil einer größeren Szene gezeigt.<sup>260</sup> Es sind sowohl Tiere aus dem Alltagsbereich des Menschen (Pferd, Hund, Hirsch, Vogel, Kuh) als auch Mischwesen, die der Phantasie der Steinmetzen entstammen (Greif, Drache usw.). Innerhalb der Gruppe sind negativ belegte, dämonische Wesen von den neutralen oder positiv belegten Tieren zu unterscheiden. Die genaue Bedeutung der einzelnen Skulpturen ist nicht immer zu bestimmen, doch sind verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten und Funktionen der Tierdarstellungen an der Fassade und im Innern Santa Marías zu unterscheiden.<sup>261</sup>

Die dämonischen Phantasiewesen stellen eine Gefahr für den Menschen dar. Deutlichster Ausdruck der Bedrohung durch die Tiere sind die Darstellungen von menschenverschlingenden Bestien wie sie z.B. am rechten Pfeiler gezeigt werden. In der Angst des Verschlingens, des Gefressenwerdens verbirgt sich die Furcht vor dem Schlund der Unterwelt.<sup>262</sup>

Die Tiere können auch Ausdruck der Strafe des sündigen Menschen sein. So greifen Schlangen und Kröten eine nackte Frau an und quälen sie (LZ5).<sup>263</sup> Phantasiewesen und grausige Tiere sind als Sinnbilder des Bösen zu verstehen, das der Mensch bekämpfen muß. So tritt ein junger Mann mutig gegen einen großen Drachen an (RZ8, Abb.401). Die Tiere bekämpfen sich aber auch gegenseitig. Ein Hund verfolgt einen Hirsch (RZ14, Abb.30) und zwei Vierbeiner haben sich soweit ineinander verbissen, daß sie scheinbar zu einem neuen Wesen verschmelzen (LP12, Abb.200). Die Tiere und Dämonen bekämpfen sich gegenseitig und sind nur durch ihr eigenes Abbild zu vertreiben. In diesem apotropäischen Sinn sind

---

Gegenstand abergläubischer Handlungen ist. Lojendio (1978, Zodiaque, Bd.7, S.166) verweist auf diesen Sinnzusammenhang, wenn er den geflochtenen runden Knoten aus dem linken Zwickel Santa Marías (LZ6) mit einer eingerollten Schlange vergleicht.

<sup>258</sup> Den Knoten in seiner Bedeutung als Zeichen des Bösen illustriert ein Relief aus Gernrode, auf dem Christus gezeigt wird, der auf die Knoten tritt, wie Christus oder der Löwe als Zeichen Christi auf anderen Darstellungen auf das Böse in der Verkörperung als Drache oder Basilisk tritt (vgl. die Tympana von Errondo und von Jaca, Kap.VI.2., Anm.52).

<sup>259</sup> Woher das Knotenmotiv kommt, ist nicht klar. Im Zusammenhang mit den Flechtbandmotiven aus Sangüesa wurden verschiedene Herkunftsthesen aufgestellt. De la Serna (1976, S.415) geht von einem Ursprung aus der Normandie oder der Bretagne aus. Milton Weber (1959, S.173) spekuliert, das Motiv des Knotens könne zusammen mit den Szenen der Sigurdsage aus Skandinavien importiert worden sein.

<sup>260</sup> Hinzu kommen mehrere Tiere auf den Kapitellen der Apsiden außen und im Innern Santa Marías.

<sup>261</sup> Vgl. zur Darstellung und Interpretation von Tieren in der romanischen Bauplastik Bernheimer 1931; Hamann 1939; Blankenburg 1943; Debidour 1967; Michel 1979; Malaxcheverría 1990.

<sup>262</sup> Vgl. Bredekamp 1989, S.238: "Gefressen zu werden war das gebräuchlichste Zeichen des Eintritts in den Schlund der Unterwelt."

<sup>263</sup> Vgl. Hamann 1939. So bedienen sich die Teufel der höllischen Tiere als Werkzeug, um die Verdammten zu quälen. Die Hölle selbst wird oft als ungeheurer Tierschlund dargestellt (vgl. die Hölle als riesiger, umgedrehter Katzenkopf im Tympanon Santa Marías rechts unten).

möglicherweise die Mischwesen in den oberen Reihen der Zwickel und im Innern der Kirche (Harpyien IA32,) zu verstehen.<sup>264</sup>

## J. DAS OBERE APOSTOLADO (Abb.31, 32)<sup>265</sup>

**Erhaltung:** Die Einzelfiguren des Oberen Apostolados sind vergleichsweise gut erhalten. Das Gesimsband, das die zwei Arkadenreihen dieses Portalteils voneinander trennt, ist an einigen Stellen beschädigt. Außerdem sind Bruchstellen an den Kapitellen festzustellen, die die Bögen tragen.

**Beschr.:** Der kompakte Portalkörper, der etwa ein Drittel der gesamten Fassadenhöhe einnimmt, besteht aus zwei Arkadenreihen, unter denen neunzehn, im Vergleich zu den Skulpturen des unteren Fassadenteils riesige Einzelfiguren stehen. Ein Gesims trennt die beiden Arkadenreihen voneinander und wird seitlich weitergeführt, bis es die flankierenden Pfeiler umklammert. Durch ebensolch ein Gesims wird der obere Portalkörper von den Zwickeln des unteren Portalteils abgesetzt.

In der unteren Arkadenreihe folgen acht gleich gestaltete Arkaden (s.u.) mit je einer Figur darunter aufeinander. Die obere Arkadenreihe wird in der Mitte von einem Querrechteck durchbrochen, das die Breite von exakt zwei Arkaden einnimmt. Rechts und links bleibt Platz für je drei Bogenstellungen.

Zwei nacheinander folgende Arkadenbögen ruhen auf einem Doppelsäulenkapitell und einem Säulenpaar mit gemeinsamen Sockel. Die vier äußeren Bögen stützen sich nach außen entsprechend nur auf eine Säule mit einem einfachen Kapitell. Die Kapitelle bestehen jeweils aus drei Blättern, die in kleinen Blattspitzen bzw., in der stärker abstrahierten Form, in Kugeln enden. Der eigentliche Bogen schließt nicht direkt an die horizontale Begrenzung durch das Gesims an, sondern beginnt etwas tiefer. Jede Arkade besteht aus einem Wulst und einer Kehle, die durch eine Einkerbung voneinander getrennt werden. Über der Kehle markiert eine weitere Einkerbung einen Bogen, der bis zur horizontalen Begrenzung reicht. Die Einzelbögen einer Arkade sind radial durch Kerben in fünf Segmente unterteilt. Jedes Arkadensegment besteht aus einer Steinplatte. Bögen, Kapitelle wie Säulen sind prominent, fast vollplastisch, vor einem planen, zurückgesetzten Hintergrund gearbeitet. In diesen Hintergrund wurden die Reliefplatten mit jeweils einer großen Figur spolienhaft eingelassen. Die Reliefplatten sind im Vergleich zu den Säulen flach gearbeitet und treten nur wenig vor dem Hintergrund hervor. Die "Hintergrundfüllung" um die Figur herum besteht aus mehreren Einzelsteinen. Meist bilden eine halbrunde Platte den Bogen und je eine oder zwei Platten den Raum seitlich der Figuren. Die einzelnen Steine sind nicht sauber aneinander gefügt bzw. haben sich im Laufe der Zeit so weit voneinander gelöst, daß größere Spalten mit Mörtel und Geröll gefüllt werden mußten. Die Figuren unter den Arkaden sind alle gleich hoch, allein in der Breite variieren sie leicht. In dem Querrechteck der oberen Reihe sind in der Mitte eine große Figur, die breiter ist als die übrigen Figuren, und zu ihren Seiten übereinander je zwei kleinere Figuren eingelassen: Es ist der

<sup>264</sup> Vgl. Bredekamp 1989.

<sup>265</sup> Vgl. zur Definition des Begriffs Kap.I.5.2, Anm.93.



Gottessohn, der von den vier apokalyptischen Wesen und zwei Engeln umgeben wird und der dem Staat seiner neben ihm und unter ihm stehenden Jünger vorsitzt.

Die Einzelfiguren gleichen sich bis auf wenige Details und sind alle in demselben Stil gearbeitet, so daß sie mit Ausnahme der Christusfigur und der vier Wesen zusammenfassend beschrieben werden können (vgl. Kap.II.4.).

#### **OA4 Christus (Abb.33)**

**Erhaltung:** Eine Bruchlinie zieht sich auf der Höhe der linken Hand vertikal einmal durch die gesamte Figur.<sup>266</sup>

**Beschr.:** Christus sitzt frontal mit ausgestelltem rechten Bein auf einem Kissen, das ein Muster aus vertieften Kreisen ziert. Seine Rechte ist im Segensgestus erhoben, mit der linken Hand stützt er ein Buch auf das linke Knie. Der Gottessohn ist mit einem bodenlangen Gewand mit weiten Ärmeln bekleidet, unter denen die eng anliegenden, gefältelten Ärmel des Untergewands hervorschauen. Darüber trägt er einen Umhang, der über die rechte Schulter und den linken Arm fällt.<sup>267</sup> Christus hat ein länglich-ovales Gesicht, das von schulterlangen, in sich gedrehten Haaren gerahmt wird. Sein Vollbart und der lange Schnurrbart rollen sich an den Enden zu Locken auf. Der im Vergleich zum flachen Körper fast vollplastische Kopf wird von einer (später hinzugefügten) Metallkrone bekrönt und von einem Kreuznimbus hinterfangen, dessen Arme mit einem feinen Ritzmuster durchzogen sind.

#### **OA5-OA8 Die vier apokalyptischen Wesen (Abb.33)**

**Erhaltung:** Ein breiter Riß zieht sich durch den Kopf und den Hals des Stiers (OA8).

**Beschr.:** Die vier apokalyptischen Wesen sind zu beiden Seiten Christi, je zwei übereinander, angeordnet.<sup>268</sup> Der Adler und der Stier auf der rechten Seite stehen nach rechts ausgerichtet und haben ihre Köpfe zu Christus zurückgewandt. Engel (Abb.371) und Löwe (Abb.382) schauen auf den Gottessohn. Löwe, Adler und Stier stehen auf einem blockartigen Buch bzw. halten es zwischen ihren Hufen und Tatzen. Der Engel (OA5) hat eine geschlossene Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten zeigt er auf Christus. Sein im Vergleich zum Körper auffallend kleiner Kopf ist im Profil gezeigt, so daß man deutlich den für Engel ungewöhnlichen Vollbart erkennt. Das linke Bein des Engels ist der Haltung Christi entsprechend seitlich ausgestellt. Der Löwe (OA6) fällt durch seinen Phantasiekopf mit breit geöffnetem Maul und furchterregend gefletschten Zähnen auf. Der Stier hat einen in drei Haarbüscheln endenden Schwanz an den Körper gelegt, an dem sich die Rippen abzeichnen. Mit großen mandelförmigen Augen blickt er auf Christus.

#### **OA1-OA4, OA9-OA19 Die zwölf Apostel und zwei Engel (Abb.377)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist am ganzen Körper des rechts von Christus stehenden Engels (OA9) so stark angegriffen, daß stellenweise tiefe Löcher den Stein durchbohren. Auch seine

<sup>266</sup> Ob der Kopf eine spätere Hinzufügung ist, bleibt zu diskutieren (vgl. Kap II.4).

<sup>267</sup> Die diagonale Kante am Unterkörper ist nicht - wie aus der Entfernung zu meinen - eine Bruchstelle, sondern soll den Stoffverlauf angeben. Es wird allerdings nicht deutlich, ob damit zwei Stofflagen bezeichnet werden sollen. Eventuell ist damit der (in dieser Lesweise) halblange Umhang gemeint, der über das eigentliche Gewand fällt.

<sup>268</sup> Jedes Tier ist auf einem eigenen Stein gearbeitet.

Hände sind beschädigt. Die Füße einiger Apostel sind herausgebrochen. Der Bogen über dem Engel rechts (OA9) ist beschädigt.

**Beschr.:** Trotz des Versuches einer Individualisierung der Apostel durch unterschiedliche Gesten und verschiedene Gegenstände in ihren Händen sowie eine variierende Gestaltung ihrer Gewänder und Umhänge bilden die Skulpturen eine homogene Gruppe, man bemerkt die Unterschiede erst bei eingehender Betrachtung. Auffallend sind die großen Augen, die förmlich von der Fassade starren und jeden Betrachter in ihren Bann ziehen (vgl. Kap.II.4).

Bis auf die außen stehenden Apostel (OA1, OA11, OA12, OA19) sowie die Engel (OA3, OA9) sind alle Figuren frontal ausgerichtet, so daß sie nicht durch Blickkontakt, Gesten oder Berührungen aufeinander bezogen sind, sondern beziehungslos nebeneinander stehen und zusätzlich durch die Doppelsäulen voneinander getrennt werden. Durch die seitliche Stellung der an den Außenseiten stehenden Figuren wird der Blick auf die zentrale Skulptur dieses Portalteils gelenkt, die in dem querrchteckigen Rahmen herausgehoben ist: Christus thront inmitten seiner Jünger. Zusätzlich unterstützt wird die Betonung der Figur Christi durch den Zeigegestus einiger Apostel, die auf den Gottessohn weisen (OA1, OA2, OA12).

Die Jünger halten ein Buch oder eine ausgerollte bzw. geschlossene Schriftrolle in einer Hand und haben die andere Hand mit der Innenfläche nach außen flach vor die Brust gelegt oder im Zeigegestus erhoben. Es sind keine Inschriften auf den Büchern und Schriftrollen zu sehen, die eine namentliche Bestimmung der Apostel erlauben würden. Allein Petrus (OA10, Abb.359, 367), durch einen großen Schlüssel, dem Zeichen seiner Amtsgewalt, ausgezeichnet und Jakobus (OA13, Abb.370), durch einen Pilgerstock hervorgehoben, sind an ihren Attributen zu erkennen.

Zur Physiognomie der Figuren und der Gestaltung ihrer Gewänder sowie der detaillierten Beschreibung der vier Wesen des Tetramorph vgl. Kap.II.4.<sup>269</sup>

## K. DIE KONSOLFIGUREN ÜBER DER FASSADE

Unter dem vorkragenden Portalgesims, das eine einfache Laubranke ziert, sitzen zehn Konsolfiguren (Abb.21). Der dritte Konsolstein von rechts ist herausgebrochen. Im Unterschied zu den kunstvoll gestalteten Skulpturen der einzelnen Fassadenteile Santa Marías zeigen die Konsolsteine erstaunlich einfache, phantasielose Motive. Verschiedene Tierköpfe, Kuh-, Hunde-, Pferde- und Vogelköpfe folgen neben einem sich umarmenden Paar und zwei Tieren, die mit dem Rücken nach vorn eng nebeneinander stehen. Auf dem Konsolstein rechts außen hockt ein Mann. Damit wiederholen die Konsolen Santa Marías das Standardrepertoire dieser Skulpturenart.<sup>270</sup>

<sup>269</sup> Vgl. Kap.VI.2. zur Interpretation des Portalteils als Darstellung der zweiten Parusie im Zusammenhang mit dem im Tympanon thematisierten Jüngsten Gericht.

<sup>270</sup> Vgl. z.B. die sehr ähnlichen Konsolfiguren aus Irache (abgebildet in Malaxecheverría 1990).

Die Einfallslosigkeit bei der Gestaltung der Konsolfiguren erstaunt angesichts der in dieser Skulpturenart steckenden Gestaltungsmöglichkeit und der kunstvollen und ideenreichen Ausarbeitung der übrigen Bauplastik Santa Marías.<sup>271</sup>

## L. LINKER PFEILER (Schaubild 3)

Bis zur Restaurierung im Jahre 1950 verdeckte ein Anbau die südliche Seite des linken Pfeilers (vgl. Kap.I.5.3.). Die Skulpturen LP1-LP8 waren bis zu diesem Zeitpunkt zwischen dem Anbau und dem Pfeiler eingemauert (Abb.172). Vermutlich wurden nach Beseitigung des Anbaus lose herumliegende Skulpturen in die Pfeiler eingelassen, da dort Figuren unterschiedlichster Größe und z.T. stark mutilierte Skulpturen zusammengestellt wurden.<sup>272</sup> Sie sind die mit Abstand am schlechtesten erhaltenen Stücke des gesamten Baubestands Santa Marías. Die Reliefs sind bis auf die Höhe des Oberen Apostolados sowohl an der Frontseite als auch an den Außenseiten der Pfeiler angebracht.

### LP1 Drache mit geknotetem Schwanz

**Erhaltung:** Der Kopf und die Beine des Wesens fehlen.

**Beschr.:** Das Mischwesen besitzt einen langen glatten Schlangenkörper, zwei Vorderläufe und Flügel. Der besonders lange Schwanz ist in sich selbst verknotet. Die Flügel bestehen aus einem mit kurzen Federn belegten Ansatz, längeren Mittelflügeln und langen Schwingen.

Vgl. zu dem verknoteten Schwanz des Tieres als Zeichen des in den eigenen dämonischen Kräften Gefangenseins und der Schadenswirkung der Dämonen, S.79.

### LP2 Mischwesen mit einem Menschen zwischen den Klauen (Abb.172, 173)<sup>273</sup>

**Erhaltung:** Der Kopf des am Boden liegenden Menschen fehlt.

**Beschr.:** Ein Vierbeiner mit einem Löwenkörper, Vogelkrallen und einem Phantasiekopf hat zwischen seinen Vorderläufen einen ausgestreckt unter ihm liegenden nackten Mann gepackt.<sup>274</sup> Auffallend ist der lange Phallus des Mannes. Diese für die Bauplastik Sangüesas ungewöhnlich deutliche Darstellung von Nacktheit dient vermutlich der Charakterisierung des Opfers als Sünder. Das Mischwesen hat mit seinem Fransenpony, den tief liegenden Augen und der gerunzelten Stirn ein furchterregendes Gesicht. Sein Maul ist halb geöffnet. Zwischen den dicken Wangen liegt die in Falten gelegte Nase mit breiten Nüstern.

<sup>271</sup> Das beste Beispiel für die zahlreichen Möglichkeiten einer skulpturalen Ausgestaltung, die in den Konsolfiguren stecken, ist die Kirche San Martín in Frómista, wo dieses architektonische Element zum Hauptträger der Bauplastik wird (vgl. Bredekamp 1989).

<sup>272</sup> Nach Aussagen der Dorfbewohner sind in den letzten Jahren vermehrt Skulpturen von den Pfeilern und anderen Teilen der Fassade abgefallen, da die durch unmittelbar an der Kirche vorbeifahrende Lastwagen ausgelösten Erschütterungen den ohnehin angegriffenen Skulpturenbestand zu stark belasten. Wo diese Fragmente verblieben, wußte niemand. Ein Stück des Gesims wird im Innern der Kirche aufbewahrt.

<sup>273</sup> Die Abb.172 zeigt die Skulptur vor der Restaurierung als sie noch in den Anbau eingemauert war; die Abb.173 gibt den Zustand 1991 wieder, nach Beseitigung des Anbaus.

<sup>274</sup> Die Krallen dieses Wesens und der anderen Tiere sind durch mehrere Ringe gegliedert und umklammern einen aus der Wand hervorstehenden Stab. Einige Tiere aus den Zwickeln zeigen dieselben, durch Ringe gegliederten Krallenfüße (LZ3, RZ9).

Die Größe und Form des bearbeiteten Steins lassen eine ursprüngliche Verwendung als Konsolfigur vermuten. Eine Skulptur am rechten Pfeiler (RP2) zeigt ein verwandtes Motiv, ein Monster verschlingt einen Akrobaten. Auch diese Skulptur diente vermutlich ursprünglich als Konsolfigur. Die beiden Plastiken könnten nebeneinander plazierte und inhaltlich aufeinander bezogen gewesen sein.<sup>275</sup>

**Ikonomie:** Die vierbeinige Bestie, die einen nackten Mann zwischen ihren Klauen hält, ist ein in der romanischen Bauplastik häufig anzutreffendes Motiv. Ein ähnliches Löwenwesen, ebenfalls mit gerunzelter Stirn, wird an der Fassade von San Martín, Artaiz, dargestellt (ArR1, Abb.649). Das Wesen hält hier gleich zwei Menschen gefangen. Zu demselben Themenkreis gehört z.B. auch die Löwenbestie aus San Nicolás in Tudela, die einen nackten Menschen fest im Griff hat (abgebildet in Malaxecheverria 1990, S.217). Das leicht abgewandelt zahlreiche Male wiederholte Motiv steht für den Grundgedanken des Kampfes zwischen Gut und Böse. Die Mischwesen, in dieser Form als Dämonen oder dämonisierte Wesen charakterisiert, bedrohen den Gläubigen bzw. bestrafen den sündig gewordenen Menschen für seine Laster.<sup>276</sup>

### **LP3 Heiliger (Abb.174)**

**Erhaltung:** Kopf und Hände fehlen.

**Beschr.:** Der Mann ist mit einem bodenlangen Gewand und einem Umhang bekleidet, der sich unterhalb der Hände in mehrere halbrunde Falten legt.

Die Skulptur stimmt in Größe, Stil und Motiv mit den als Heilige bezeichneten Archivoltfiguren überein und stammt vermutlich ursprünglich aus diesem Portalteil.

### **LP4 Hinterteil eines Vierbeiners (Abb.174)**

**Erhaltung:** Der gesamte vordere Teil des Tieres einschließlich des Kopfes fehlt, ein Hinterlauf ist abgebrochen.

**Beschr.:** Der Vierbeiner hat Krallenfüße und einen Schwanz, der durch die Hinterläufe geführt wird. Sein Körper zeigt kein Fell, sondern ist glatt belassen.

### **LP5 Rumpf eines Tieres und Schlingen (?)**

**Beschr.:** Nur noch Fragmente des Tierkörpers sind erhalten. Der Kopf, Hals und ein Hinterlauf fehlen. Das Tier hat im Gegensatz zu seinen Artgenossen keine Krallen, sondern hufartige Füße. Rechts neben dem Vierbeiner sind nicht mehr zu identifizierende Gebilde (Schlingen?) angebracht, die eventuell im Zusammenhang mit der auf dieser Höhe an der Innenseite des Pfeilers eingelassenen Skulptur (RP12) stehen. Der Oberkörper des Wesens würde im originalen Erhaltungszustand über den Pfeilerrand herausragen, so daß zu vermuten ist, daß die Skulptur erst nach Beseitigung des Anbaus an dieser Stelle eingelassen worden ist (vgl. Kap.I.5.3).

<sup>275</sup> Vgl. Crozet 1969, S.53. Der Kopf der Bestie gleicht dem Kopf des geflügelten Löwen aus dem rechten Zwickel (RZ9). Sein Maul ist ebenfalls halb geöffnet und wird von einer doppelten Einkerbung umgeben. Auch die Ohren und Klauen entsprechen sich.

<sup>276</sup> Vgl. zur Bedeutung der Mischwesen und der Etymologiae des Isidor von Sevilla als literarische Hauptquelle für diese und andere Motive Bredekamp 1989/90, S.105ff. Menschen, die sich mit Dämonen einlassen, werden selbst zu dämonischen Mischwesen. "Wenn der Dämon gesiegt hatte, konnten dämonisierte Wesen entstehen, die alle möglichen Formen des Monströsen und der Kreuzung zwischen Tier und Mensch annahmen." (Bredekamp 1989/90, S.106).

**LP6 Mischwesen**

**Erhaltung:** Kopf, Hals und das linke Vorderbein des Wesens fehlen.

**Beschr.:** Ein Vierbeiner mit Raubtierkrallen hat den Schwanz durch die Beine geführt und auf den Rücken gelegt. Das einzige erhaltene Vorderbein entspricht nicht den hinteren, sondern sieht wie der Fuß eines Menschen aus. Auch die Bruchstellen legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dieser Skulptur um einen Kentauren oder um einen Reiter gehandelt hat, der auf einer Bestie sitzt.

**LP7 Rumpf eines Vierbeiners**

**Beschr.:** Nur noch der Rumpf eines im Vergleich zu den umgebenden Skulpturen riesigen Tieres mit ausgeprägten Rippen ist erhalten.

**LP8 Liegender Mann (Abb.202)**

**Erhaltung:** Das Relief wurde offenbar nicht fertiggestellt, so daß die Figur in dem roh bearbeiteten Zustand stehengeblieben ist.

**Beschr.:** Das längsrechteckige, in die Tiefe gearbeitete Relief zeigt einen liegenden Mann, der seinen Kopf auf die Hand stützt. Die andere Hand liegt auf dem Knie bzw. hält einen runden Gegenstand. Der Mann, mit Vollbart und Glatze, ist nur mit einem Lendenschurz oder einem kurzen Rock bekleidet. Seine Beine sind in Schrittstellung geöffnet und werden entgegen dem von der Seite gezeigten Körper frontal dargestellt. Die Figur ist aus dem tief eingeschnittenen Stein geschält und tritt nicht wie die anderen Skulpturen prominent hervor.

**LP9 Frau mit angehobenem Rock (?) (Abb.137)**

**Beschr.:** Eine Frau (?) mit langen, hinter die Ohren gekämmten Haaren und Stirnreif trägt einen Umhang, der über der Brust mit einer Brosche zusammengehalten wird. Der Umhangstoff ist den Schulterrundungen folgend, fein eingekerbt. Die Frau hat den ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand auf ihren Umhang gelegt und hebt mit der Linken ihren Rock an, der sich zwischen den Beinen zu einer platten Falte legt.

Die Skulptur stammt vermutlich ursprünglich aus den Archivolten, da sie in Größe, Stil und Motiv den Figuren dieses Portalteils entspricht (vgl. AV23 Frau mit angehobenem Rock). Außerdem deutet der kleine Podest unter ihren Füßen auf eine Originalversetzung in den Archivolten.

**LP10 Gesatteltes Pferd (ursprünglich mit Reiter)**

**Beschr.:** Der Kopf und das rechte Vorderbein des Pferdes fehlen ebenso wie der Reiter, der nur noch in Umrissen zu erkennen ist.

**Ikongraphie:** Milton Weber meint, einen Schild in der für die Johanniter typischen dreieckigen Form erkennen zu können, woraufhin sie den (nicht mehr vorhandenen) Reiter als Johanniterritter bezeichnet.<sup>277</sup> Heute ist kein Schild zu erkennen und auch auf alten Photos spricht nichts für eine derartige Deutung. Generell erscheint es problematisch, eine Skulptur allein aufgrund eines Schildes als Darstellung eines bestimmten Individuums oder einer Gruppe zu interpretieren. Die meisten Darstellungen romanischer Bauplastik sind allgemeiner gehalten

<sup>277</sup> Milton Weber 1959, S.179.

und haben eine weitreichendere Bedeutung, als historische Personen oder Gruppen darzustellen (vgl. zu diesem Aspekt die Ausführungen bei LZ7). Vgl. das gesattelte Pferd ohne Reiter im linken Zwickel (LZ21).

### **LP11 Zwei Vögel (Abb.204)**

**Beschr.:** Zwei kleine, einander gegenüberstehende Vögel haben ihre Hälse umeinander geschlungen und picken sich mit den kurzen Schnäbeln jeweils in ihr eigenes Bein. Brust, Hals und Flügelansatz sind mit einem Rhombenmuster überzogen. Aus dem Flügelansatz wachsen lange Schwingfedern.

Die beiden Vögel sind gleich gestaltet und symmetrisch angeordnet, so daß sie nicht wie Lebewesen, sondern wie zu einem Zeichen oder Ornament stilisiert erscheinen.

**Ikonomographie:** Milton Weber vermutet, die Skulptur sei ursprünglich Teil eines Kapitells gewesen.<sup>278</sup> Es handelt sich jedoch um ein Flachrelief, das nicht anders angebracht gewesen sein kann.

Das Motiv zweier Vögel, die ihre Hälse umeinander winden, und sich in das eigene Bein picken, findet sich an den Kirchen der unmittelbaren Umgebung Sangüesas mehrfach. Die wohl bekannteste Darstellung zeigt ein Kapitell aus der Krypta von San Esteban in Sos del Rey Católico.<sup>279</sup> Außerdem werden die Vögel in dieser Haltung gezeigt in den Archivolten von Santa María, Uncastillo (UnAv18, Abb.207), auf Kapitellen der Kathedrale von Pamplona (heute Museo de Navarra),<sup>280</sup> San Martín, Uncastillo (Kapitell innen Langhaus, UnMaL1), der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada (Abb.205), Murillo de Gállego und an der Westwand der Santiagokirche von Agüero.<sup>281</sup> An der Westfassade von San Salvador, Leyre (LeGK3, LeGK5, Abb.206)<sup>282</sup> und auf einem Kapitell von San Miguel, Biota (Südportal BiGK3) werden nicht Vögel, sondern Löwen und Drachenwesen mit langen Hälsen in ebensolch einer "Verknotung" gezeigt, die sich in das eigene Bein picken.

Über die Bedeutung dieses Motivs wurde viel spekuliert. Laut Uranga/ Iñiguez ist es die ewige Strafe dieser Vögel, sich selber zu malträtieren und miteinander verbunden zu sein.<sup>283</sup> Iñiguez Almech spricht von den Seelen der Verdammten, die nicht zur Vollkommenheit gelangen können, da sie an weltliche Dinge gebunden sind.<sup>284</sup> Das Motiv wird auch als Zeichen der Habsucht interpretiert. Um zum Himmel aufsteigen zu können, müsse man erst die Fesseln, die einen am Boden halten, zerreißen.

### **LP12 Zwei sich ineinander verbeißende Vierbeiner (Hunde?, Abb.203)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche des linken Tieres ist stark angeschlagen. Das Ohr und ein Teil seines Kopfes sind herausgebrochen.

**Beschr.:** Zwei Brust an Brust eng nebeneinander stehende Vierbeiner haben sich ineinander verbissen und die Hinterbeine miteinander verschränkt, so daß sie ein eng verbundenes

<sup>278</sup> Milton Weber 1959, S.179

<sup>279</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.45.

<sup>280</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.43.

<sup>281</sup> Die erwähnten Skulpturen sind abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.155a-d.

<sup>282</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.52a, 52b.

<sup>283</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.297.

<sup>284</sup> Iñiguez Almech 1967, S.271.

Kampfknäuel bilden. Das Tier links beißt seinem Widersacher in den Vorderlauf, das Tier rechts verbeißt sich in dem Nacken des Gegners.

### **LP13 Kentaur (Abb.200)**

**Erhaltung:** Die Vorderbeine, der menschliche Oberkörper, der Kopf und der rechte Arm fehlen. Allein der ausgestreckte linke Arm, der Pfeil und Bogen hält, läßt den Vierbeiner in seinem heutigen Zustand als Kentauren identifizieren.

**Beschr.:** Das Mischwesen hat einen Pferdeleib und einen menschlichen Oberkörper. Der Tierleib ist nach links gerichtet, der menschliche Oberkörper in die entgegengesetzte Richtung nach rechts gewandt, in die das Wesen einen Pfeil abschießt.

Kentauren gehören zum festen Repertoire der romanischen Bauplastik und kommen innerhalb einer Jagdszene, als Zodiaque-Zeichen oder auch isoliert vor.<sup>285</sup> Auf einem Kapitell der Santiagokirche von Agüero richtet ein Kentaur seinen Pfeil gegen einen Greif (AgGK8). Das Mischwesen trägt um seinen Oberkörper gebunden einen Köcher und Pfeile. Auf dem dazugehörigen zweiten Kapitell verfolgt ein weiterer Kentaur einen Soldaten (AgGK8b). Die "Schnittstelle", an der der menschliche Oberkörper und der Tierleib aufeinandertreffen, wird meist mit einem Fellgürtel bedeckt (ebenso bei der Sirene AV66).

Der Physiologus erwähnt Kentauren als die unter dem Schein der Frömmigkeit sich versteckenden Gottlosen und Häretiker. Bilder der Kentauren seien als Mahnung an die Christen zu verstehen, sich gegen Angriffe des Zweifels und des Unglaubens mit dem Schild des Glaubens zu wappnen.<sup>286</sup>

### **LP14 Zwei Personen stehen einander gegenüber (Abb.201)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche des gesamten Reliefs ist abgebröckelt, so daß die Figuren nur noch in Umrissen zu erkennen sind.

**Beschr.:** Zwei Personen, die mit knielangen Röcken bekleidet sind und einen Gegenstand in den Händen halten, gehen aufeinander zu.

## **M. RECHTER PFEILER (Schaubild 4)**

### **RP1 Hund mit einem Vogel im Maul (Abb.167)**

**Erhaltung:** Ein Bein des Vogels fehlt.

**Beschr.:** Ein Vierbeiner, ein Hund oder ein Fuchs, hat eine Taube bereits zum Teil verschlungen, so daß nur noch der Körper des Tieres heraushängt. Die Kampfhandlung ist beendet und beide Tiere sind ohne jedes Bewegungsmotiv wiedergegeben.

<sup>285</sup> Ähnliche Kentauren werden außerdem dargestellt in Olite, San Pedro (Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.257 a), El Frago (FrGK3), Santo Domingo de la Calzada, Avila (Palol/ Hirmer 1991, Abb.203), Silos (ein Kentaur jagt Vogelharpyien) und Moradillo de Sedano (Archivolte). Als Sternzeichen für den Schützen wird ein Kentaur an der Puerta del Cordero in San Isidoro, León, und in ein Medaillon gefaßt, an dem Westportal von Sainte-Madeleine in Vézelay gezeigt. Vgl. Malaxecheverria 1990, S.277-290.

<sup>286</sup> Vgl. Rosenberg 1967, S.182; Treu 1981, S.29ff; Malaxecheverría 1990, S.279-290.

## RP2 Bestienkopf, einen Akrobaten verschlingend (Abb.169, 170)

**Beschr.:** Aus dem weit geöffneten Maul eines Bestienkopfes schauen der Oberkörper und Kopf eines Mannes heraus, der von dem Monster im nächsten Moment gänzlich verschlungen zu werden droht. Die Beine des Opfers sind bereits in dem mit einer dichten Zahnreihe besetzten Maul verschwunden. Mit den Händen stützt sich der Mann an der Mauer ab. Das Monster hat kleine spitze Ohren, tiefliegende Glotzaugen und eine Art Horn mitten auf der Stirn. Der Mann ist bartlos und wird durch die kappenartigen Haare als junger Mensch charakterisiert. Er trägt einen breiten Gürtel mit einer runden Schnalle.

**Ikonomie:** Der Gürtel weist den Mann als Akrobaten aus, der zur Sicherheit den sogenannten "cinturón de fuerzas" trägt.<sup>287</sup> Ein in den Archivoltten dargestellter Akrobat zeigt ebensolch einen Gürtel (AV81, Abb.74).

Aragonés Estella sieht in dem Mann vom rechten Pfeiler einen Akrobaten, der zusammen mit einem Löwen seine Kunststücke vorführt.<sup>288</sup> Im Vergleich zu zahlreichen Konsolsteinen, die eine menschenverschlingende Bestie zeigen, überzeugt die Interpretation jedoch nicht.<sup>289</sup> Vielmehr handelt es sich hier um die Darstellung der Strafe eines sündigen Menschen, da Akrobaten und ihnen aufspielende Musiker zu dem Bereich der sündigen Menschen gezählt werden.<sup>290</sup>

Die Skulptur ragt weit aus der Mauer heraus und diente ursprünglich vermutlich als Konsolstein (vgl. LP2).

## RP3 Christus und drei Jünger (?, Abb.109)

**Erhaltung:** Die Skulptur ist sehr gut erhalten, lediglich die Nasenspitze und der linke Fuß der zentralen Person sind abgebrochen und das rechte Auge der ersten Figur links ist beschädigt.

**Beschr.:** Ein Steinblock mit vier fast vollplastisch gearbeiteten, eng nebeneinander stehenden Figuren ist an der Pfeilerkante eingelassen, so daß die zwei skulptierten Seiten an der Pfeilerinnen- und der Pfeileraußenseite plziert sind. An der Achse - in der heutigen Anbringung in Verlängerung der Pfeilerkante - sitzt eine männliche Figur. Rechts von ihr steht ein Mann, links von ihr nehmen zwei Männer den verbleibenden Platz bis zur Fassadenwand ein. Allein die mittlere Figur ist frontal gearbeitet. Die übrigen drei werden von der Seite gezeigt. Sie haben den Kopf aber so gedreht, daß sie direkt von der Fassade blicken. Die Männer berühren die jeweils vor ihnen stehende Person, so daß die vier eng miteinander verbunden sind. Der Mann rechts legt seine Rechte an die Wange der Mittelfigur und die Linke mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger auf dessen linke Schulter. Der junge Mann links hat seine Linke auf die rechte Schulter der zentralen Figur gelegt und seine Rechte auf dessen rechtem Oberarm plziert. Der bärtige Mann links außen berührt mit der Rechten die rechte Schulter seines Begleiters. Zwischen den beiden Männern ist eine Hand zu sehen, die ein ausgerolltes Schriftband hält. Die Hand ist so gesetzt, daß nicht klar ist, zu welcher Figur sie

<sup>287</sup> Vgl. Aragonés Estella 1993.

<sup>288</sup> Vgl. Aragonés Estella 1993, S.265.

<sup>289</sup> Die rechte Konsolfigur unter dem Türsturz Santa Marías (Ko2) zeigt einen Bestienkopf, der gerade drei nackte Menschen verschlingt. Eine große Auswahl an vergleichbaren Szenen bieten die Konsolfiguren aus San Martín, Frómista (vgl. Bredekamp 1989).

<sup>290</sup> Zur Negativbewertung der Jugladores (Akrobaten und Spielleute) vgl. AV83 und Berland 1987.



gehört. Aufgrund der anderen eindeutig zuzuordnenden Arme und Hände muß sie die linke Hand des Mannes links außen sein.

Alle vier Männer haben die gleiche Physiognomie. Zunächst fallen die ausgesprochen großen, abstehenden Ohren auf. Die kugeligen Augäpfel mit einer gebohrten Pupille werden oben und unten von Wülsten als Augenlider "zitronenförmig" eingefasst. Die Männer haben eine gerade Nase, schmale Oberlippen und volle Unterlippen. Breite in sich gerillte Haarsträhnen liegen den Köpfen auf. Die zentrale Figur und der Mann links außen tragen Vollbärte mit besonders langen, feinen Schnurrbarthaaren. Der Bart der Hauptfigur rollt sich an den Enden zu kleinen Löckchen. Die beiden anderen Figuren haben keinen Bart und sind damit als junge Männer gekennzeichnet. Ihre Hände sind verhältnismäßig groß und haben lange Finger, die nicht in einzelne Fingerglieder unterteilt sind. Alle vier Männer sind barfuß. Die Füße gehen eckig aus den Beinen hervor. Ihre Zehen sind - obwohl eigentlich in Seitenansicht gegeben - frontal bzw. von oben gesehen, durch Einkerbungen angedeutet. Die Beine und Füße der zwei Männer links werden in den verbleibenden Raum eingepaßt, wodurch es zu anatomischen Unstimmigkeiten kommt.

Die zentrale Person an der Achse ist durch Position, Größe und die besonders feine Ausarbeitung als wichtigste Figur gekennzeichnet. Der so herausgestellte Mann hält mit beiden Händen eine quadratische Tafel vor den Oberkörper. Seine ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger beider Hände liegen auf der Tafel, auf der keine Inschrift zu erkennen ist.<sup>291</sup> Zwischen den breit auseinander stehenden Beinen des Mannes hängt die halbrunde Stoffbahn seines fein plissierten Umhangs. Eine Punktborte ziert das Kleidungsstück, konzentrische Kreise deuten den Faltenverlauf an. Im Gegensatz zu der besonders fein dargestellten Kleidung der Mittelfigur sind die Gewänder seiner Begleiter schlicht belassen. Der Mann links außen trägt einen Gürtel, sein Kollege rechts außen einen Umhang, dessen Saum sich in Falten legt.

**Ikonomographie:** Die Interpretation der Skulpturengruppe ist schwierig, da die einzelnen Figuren keinerlei sie bestimmende Attribute besitzen und es auch keine Vergleichsbeispiele gibt, die Anhaltspunkte liefern könnten. Sicher ist nur die besondere Bedeutung der zentralen Person. Kingsley Porter, King, Uranga Galdiano und Milton Weber bezeichnen den Mann mit der Schrifttafel als den unterrichtenden Christus, der das Evangelium hält und von drei Jüngern begleitet wird.<sup>292</sup> Er ist jedoch weder durch Kreuznimbus noch durch den für Darstellungen Christi typischen Segensgestus als Gottessohn gekennzeichnet.<sup>293</sup> Uranga/ Iñiguez sprechen daher vorsichtiger von einem "unterrichtenden Propheten".<sup>294</sup> Mit Sicherheit ist die Skulpturengruppe nicht zu bestimmen, eine Interpretation als der lehrende Christus liegt jedoch aufgrund der herausgehobenen Zeichnung dieser Figur und der Gesamtkomposition nahe. Eine Untersuchung der auffallenden Gesten und Berührungen der Einzelfiguren in der gesamten Bauplastik Santa Marías könnte Hinweise geben.

<sup>291</sup> Diese ungewöhnliche Haltung ist ein Detail, das sich innerhalb der Bauplastik Santa Marías mehrfach findet, z.B. bei dem Engel des linken Zwickels (LZ10), dem Geizigen in den Archivolten (AV76, Abb.75) und der Frau am linken Pfeiler (LP9).

<sup>292</sup> Porter 1923, Bd.2, Bildunterschrift Abb.754; King 1920, Bd.1, S.246; Uranga Galdiano 1950, S.62; Milton Weber 1959, S.180; Lojendio 1978, Zodiaque, Bd.7, S.167.

<sup>293</sup> So auch Crozets (1969, S.53/ 54) Einwand.

<sup>294</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Bildunterschrift Fig.209.

Auf der rechten Seite des Blockes könnte eine weitere Figur folgen. Damit wären die beiden Seiten der Skulptur gleich lang und die Personenzahl ausgewogen. Auf der Schulter des Mannes rechts sind jedoch keine Bruchstellen zu sehen, die die Hand eines hypothetischen vierten Begleiters hinterlassen müßte. Die zweiansichtig mit einer Hauptfigur an der Achse konzipierte Anlage des Blocks läßt an eine ursprüngliche Verwendung als Kapitell denken. Die Figuren schauen nach unten, sind also für eine hohe Anbringung konzipiert. Das Thema läßt eine Platzierung an zentraler Stelle vermuten, etwa als Trumeaukapitell (vgl. Kap.III.1.).

#### **RP4 Vierbeiner (Abb.166)**

**Erhaltung:** Die Vorderläufe fehlen.

**Beschr.:** Ein Vierbeiner, vermutlich ein Hund, wendet seinen Kopf weit zurück und schaut seinen erhobenen Schwanz an. An den Hinterläufen hat er statt Pfoten Vogelkrallen, die einen Rundstab umklammern.

Der Hund entspricht seinem Artgenossen aus dem rechten Zwickel (RZ14).

#### **RP5 Drei Frauen - Legende von den ungläubigen Hebammen (Die Hebammen äußern ihren Zweifel, Abb.96, 97, 520)**

**Erhaltung:** Der Kopf der mittleren Frau fehlt.

**Beschr.:** Zwei halb kniend, halb sitzend gegenüber platzierte Frauen werden von der Seite gezeigt. Zwischen ihnen kniet eine dritte Frau, die sich ihrer Begleiterin rechts außen zuwendet. Die Frau links außen legt mit ausgestreckten Armen beide Hände auf die Schultern der mittleren Frau. Diese und die rechts sitzende Person greifen jeweils den Umhangsaum der anderen und öffnen ihn ein wenig. Durch die gegenseitigen Berührungen bilden die drei Frauen eine Einheit. Die zwei äußeren Personen drehen den Kopf dem Betrachter zu. Alle drei sind ähnlich gekleidet und zeigen dieselbe Physiognomie. Sie haben auffallend große Nasen, schmale, gerade Lippen, volle Wangen und große Augen, die von einem doppelten Wulst sowie aufgemalten Pupillen und Augenbrauen gebildet werden. Der Kopf wird bis unter das Kinn ganz von einem großen Manteltuch umhüllt, so daß nur das Gesicht frei ist. Die langen Umhänge mit Punktbordüren sowie die Unterkleider legen sich in viele, fein gezeichnete Falten. In der Seitenansicht sieht man eine direkt aus der Wand herauswachsende Hand, die sich auf die Schulter der Frau rechts außen legt. Wenn auch anatomisch nicht folgerichtig gezeigt, so ist damit vermutlich die linke Hand der mittleren Frau gemeint. Ein Bruchstück auf der gleichen Höhe könnte als der Arm der mittleren Frau interpretiert werden. Sie umarmt also ihre Begleiterin rechts und zieht diese quasi zu sich heran.

**Ikongraphie:** Laut Milton Weber, die damit den Interpretationsvorschlag von Kingsley Porter aufnimmt, werden in den drei Frauen die Jungfrau Maria mit den zwei Hebammen Zelomi und Salome dargestellt.<sup>295</sup> Nach dem Pseudoevangelium des Matthäus holt Joseph die hebräische Hebamme Zelomi zu Hilfe, die das Wunder der Geburt erst nach einer Lichterscheinung glaubt. Sie erzählt einer Hebamme namens Salome davon. Diese will als Beweis ihre Finger auf den Bauch der Jungfrau legen, woraufhin die Finger der Salome durch Feuer verzehrt werden. Auf Salomes Bitten hin kommt ein Engel herab, Salome legt, wie ihr vom Engel geheißen, die Finger auf das Kind und ihre Hand wird geheilt.<sup>296</sup> Milton Weber sieht in dem Relief den ersten

<sup>295</sup> Porter 1923, Bd.2, Bildunterschrift Abb.753; Milton Weber 1959, S.180.

<sup>296</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.74-76; LCI 1994, Bd.2, Sp.96ff. Schiller gibt als früheste Quelle der Legende das Protoevangelium des Jakobus an, das in dem Pseudo-Matthäus etwas abgewandelt und ergänzt wird.

Teil der Legende illustriert (die Hebammen äußern ihren Zweifel) und meint, die folgende Szene (Maria hält die verbrannte Hand der ungläubigen Salome) auf dem Relief rechts unten (RP7, Abb.98) dargestellt zu sehen.

Uranga/ Iñiguez interpretieren die Skulptur dagegen als Illustration des Bades Christi kurz nach seiner Geburt.<sup>297</sup> Sie sehen eine inhaltliche Verbindung zwischen diesem Relief und den Skulpturen im linken Zwickel, die den beiden Autoren zufolge den Traum des Joseph, die Heimsuchung und den Kindermord illustrieren (vgl. LZ13, LZ14). Zusammen könnten die Skulpturen so Uranga/ Iñiguez weiter einen kurzen Zyklus der Kindheit Christi darstellen: Traum Josephs - Heimsuchung - Bad des Kindes - Kindermord.<sup>298</sup> Die Interpretation des Pfeilerreliefs als Illustration des Bades Christi ist im Vergleich zu anderen Darstellungen des Motivs in der romanischen Bauplastik nicht überzeugend. Das Kind wird meistens - wie auf einem Kapitell aus Saint-Lazare in Autun zu sehen<sup>299</sup> - von einer oder zwei Mägden gehalten, neben der liegenden Maria in einem Bottich bzw. einer Wanne gezeigt, die oft wie ein Taufbecken aussieht. Diese Badeszene wird dem Geburtsbild eingefügt oder isoliert dargestellt.<sup>300</sup> Vermutlich haben Uranga/ Iñiguez die mittlere Person des Sangüesaner Reliefs als Kind angesehen. Doch fehlt das wichtigste Element des Motivs, der Badetrog, so daß die Interpretation nicht überzeugt.<sup>301</sup>

#### **RP6 Die fünf Törichten Jungfrauen (Abb.97-99)**

**Erhaltung:** Die Nasen sowie Teile der Kleidung der fünf Frauen und die Gesichtsoberfläche der an der linken Kante stehenden Frau sind beschädigt.<sup>302</sup> Der Kopf der Frau unter dem mittleren Bogen ist bis auf einen kleinen Stumpf abgeschlagen. Die zur Wand weisende Seite des rechten Bogens ist abgebrochen bzw. wurde vermutlich behauen, um in den verbleibenden Raum zwischen Pfeiler und Wand zu passen. In der Mitte des mittleren Bogens fehlt ein kleines Stück.

**Beschr.:** Die Skulptur ist dreiansichtig gearbeitet, so daß sich Figuren an der Pfeilerfront sowie an den beiden Außenseiten befinden. Jede der drei Pfeilerseiten wird von einem tief in den Stein geschnittenen Torbogen belegt, in dem jeweils eine Frau sitzt. An den Pfeilerkanten, die zu einer Rundkehle ausgehöhlt sind, steht je eine Frau. Insgesamt bevölkern diese Bogenarchitektur also fünf Frauen. Die Bögen sind unterschiedlich ausgestaltet. Der mittlere Bogen ist breiter als die seitlichen; entsprechend ist die Frau nicht wie ihre beiden Begleiterinnen frontal gezeigt, sondern halb von der Seite auf einem Block sitzend, so daß sie mehr Platz einnimmt. Den linken Bogen faßt ein Band aus dicken Kugeln ein, die mittlere und die rechte Arkade werden nur durch eine Kehle markiert. Rechts oberhalb des mittleren Bogens deuten fünf längsgerichtete Einkerbungen eine Verzierung an, die in dem gegenüberliegenden linken Zwickel jedoch nicht wiederholt wird. Die fünf Frauen gleichen sich mit ihren rundlichen

<sup>297</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Bildunterschrift 213. Vgl. zu dem Motiv des Bades Schiller 1966, Bd.1, S.75 und LCI 1994, Bd.2, Sp.100ff.

<sup>298</sup> Das zweite Relief mit den drei Frauen (RP7) erwähnen Uranga/ Iñiguez nicht.

<sup>299</sup> Abgebildet bei Zarnecki/ Grivot 1966, Abb.40a, 40b.

<sup>300</sup> Poitiers, Notre-Dame-la-Grande (Westfassade), rechts neben der Geburtsszene baden zwei Frauen das nimbierte Kind in einem kelchförmigen Becken (abgebildet in Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.97).

<sup>301</sup> Green (1994) gibt ausschließlich Beispiele an, in denen das Hebammenmotiv im Zusammenhang mit der Geburtsszene vorkommt und nicht isoliert.

<sup>302</sup> Auf dem bei Milton Weber wiedergegebenen Photo (1959, Tafel XXVI) ist das Gesicht dieser Frau bis auf die Nasenspitze noch vollkommen erhalten.

Gesichtern, den kinnlangen, in der Mitte gescheitelten Haaren, schmalen Lippen und Augen, die oben und unten durch eine doppelte Einkerbung markiert werden.<sup>303</sup> Sie tragen ein knöchellanges Unterkleid und einen über der Brust geschlossenen Umhang, der sich seitlich öffnet. Alle Frauen umschließen mit beiden Händen ein kleines, rundes Gefäß. Allein die stehende Frau an der linken Kante hat die Hände unterhalb ihres geschlossenen Umhangs mit diesem verhüllt.<sup>304</sup> Der Stoff fällt in Längsfalten, die eine Art Wellenlinie bilden. Das Unterkleid legt sich zwischen den Beinen in übereinander gestaffelte pfeilartige Falten. Um die Schultern zeichnen sich Falten ab, die auf das "Zentrum", d.h. das emporgehaltene Gefäß, zulaufen. Jeder der fünf Umhänge ist individuell gestaltet. Der Umhang der Frau links legt sich unterhalb ihrer Hände zu einer fast geschlossenen, kreisförmigen Rundfalte, der Mantel der Frau an der Pfeilerfront bildet um das Schultergelenk kleine strudelartige Falten.

Das Ausmaß des Reliefs, das in Breite und Tiefe exakt mit dem Pfeiler übereinstimmt, spricht dafür, daß diese Skulptur an ihrem Bestimmungsort erhalten ist und nicht später versetzt wurde.<sup>305</sup> An der Fassade ist kein anderer Anbringungsort für eine derartige, dreiansichtig gearbeitete Skulpturengruppe diesen Ausmaßes denkbar.

**Ikongraphie:** King und Uranga/ Iñiguez interpretieren das Relief als Darstellung der fünf Klugen Jungfrauen nach Mt 25, 1-13.<sup>306</sup> Die Frauen halten die gefüllten Ölgefäße und warten, so vorbereitet, auf den Bräutigam. Die Fünferzahl und die Gefäße sprechen für die Interpretation dieser Skulpturengruppe als Darstellung der bekannten Parabel; es ist aber zu fragen, ob hier die Klugen oder die Törichten Jungfrauen dargestellt sind. Die klugen Jungfrauen unverschleiert zu zeigen, wäre ungewöhnlich. Ebenso fehlt ihr Gegenpart, die Törichten Jungfrauen, sowie der Bräutigam Christus. Er wird meist in einem Tor mit einer verschlossenen Tür in Richtung der Törichten Jungfrauen und einer offenen Tür den Klugen Jungfrauen zugewandt dargestellt (vgl. Nájera, Abb.100, 101).<sup>307</sup> Dennoch ist die Interpretation des Reliefs als Darstellung der Parabel von den Jungfrauen durchaus denkbar. Auf dem linken Pfeiler könnte sich die zweite Fünfergruppe der Jungfrauen befunden haben<sup>308</sup> und der Bräutigam ist in der Christusfigur des Tympanons zu sehen. Christus ist hier allerdings nicht als

<sup>303</sup> Vgl. Stilgruppe A, Kap.II.1.1.

<sup>304</sup> Das Verhüllen der Hände ist ein häufig dargestelltes Zeichen der Ehrerbietung. Der heilige Gegenstand soll nicht mit bloßen Händen berührt werden.

<sup>305</sup> So auch Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.18.

<sup>306</sup> King 1920, Bd.1, S.246; Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1, 3 S.18.

<sup>307</sup> Das Motiv der Klugen und Törichten Jungfrauen wird in der Bauplastik Navarras auf dem Sarkophag der Doña Blanca von Nájera (vgl. Katalog III, Abb.100-101) und auf einem Kapitell des Chorumgangs der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada dargestellt (Abb.102, 103). Auf dem Sarkophag von Nájera tragen alle Frauen einen Schleier, in Santo Domingo sind sie dagegen ohne Kopfbedeckung mit offenen, langen Haaren wiedergegeben. In Frankreich werden die Jungfrauen mehrfach in den Archivolten plaziert (z.B. in Civray, Saint Nicolas). Das wohl bekannteste Beispiel der Parabel ist die Galluspforte des Baseler Münsters (Abb.102). Es gibt bislang nur wenig Literatur zu dem v.a. in Frankreich häufiger zu findenden Motiv der Jungfrauenparabel, vgl. Lehmann 1916; L. Heyne 1922; Katzenellenbogen 1939, S.17-18, 58, 75; Réau 1956, Bd.2, S.354; Mäle 1966, S.151-153; Gerson 1973, S.187-189; Seidel 1981, S.51-52; Seidel 1988, S.8-11; Kat. New York 1993, Nr.106; LCI 1994, Bd.2, Sp.458-463; Valdez del Alamo 1996, v.a. Anm.104.

<sup>308</sup> Der linke Pfeiler war bis 1952 von einem späteren Anbau verdeckt, und einige der Pfeilerskulpturen sind nachträglich eingelassen worden, so daß ein Relief mit den fünf klugen Jungfrauen entsprechend dem des rechten Pfeilers von den architektonischen Voraussetzungen her durchaus denkbar ist.

Bräutigam ausgezeichnet, sondern sitzt als Richter dem Weltgericht am Jüngsten Tag vor, das sich rechts unten im Tympanon in Form der Seelenwägung abspielt (vgl. Kap.VI.1.).<sup>309</sup>

Das mittlere Westportal der Abteikirche von Saint-Denis zeigt eine ähnliche inhaltliche Verbindung der Skulpturen (Abb.103).<sup>310</sup> Hier werden die fünf Klugen Jungfrauen im linken Pfosten gezeigt und die fünf Törichten im rechten Türpfosten. Eine gesonderte Darstellung des Bräutigams fehlt. Als Bräutigam wird auch hier die Christusfigur im Tympanon aufgefaßt.

Die Pfeilerskulptur Sangüesas nimmt damit einen doppelten Bezug auf das Weltgericht des Tympanons. Zum einen wird die zentrale Figur des Tympanons als Teil der Parabel aufgefaßt bzw. genutzt. Zum anderen wiederholt die Skulpturengruppe des Pfeilers in der Form der Parabel das Thema des Gerichts.<sup>311</sup> Die Parabel der Jungfrauen ist ein bekanntes Sinnbild des Weltgerichts, in dem die Mahnung enthalten ist, stets wachsam und auf den Jüngsten Tag vorbereitet zu sein. Der Tag der Ankunft des Bräutigams wird mit dem Jüngsten Tag gleichgesetzt.<sup>312</sup> Die Klugen Jungfrauen stehen für die Seligen, die Törichten für die Verdammten. Entgegen Uranga/ Iñiguez' Vorschlag wären die Jungfrauen der erhaltenen Pfeilerskulptur zu Christi Linken auf der Seite der Hölle als die Törichten Jungfrauen anzusehen. Damit ließen sich die unverschleierte Haare erklären, als Zeichen der unkeuschen bzw. ungläubigen Frauen. Die Törichten Jungfrauen werden im Gegensatz zu den klugen oftmals ohne Schleier dargestellt.

Uranga Galdiano und Milton Weber geben eine andere Interpretation des Reliefs.<sup>313</sup> Sie sehen in den Skulpturen eine Darstellung der drei Marien am Grab (Mk 16, 1-8). Drei sitzende Frauen unter einer Bogenarchitektur lassen tatsächlich an diese Episode denken. Nicht zu erklären wären dann aber die zwei überzähligen Frauen. In der mittleren Bogenfigur sieht Milton Weber einen Engel. Diese Figur ist jedoch nicht - etwa durch Flügel - als Engel charakterisiert und unterscheidet sich in nichts von den anderen Frauen. Außerdem fehlt das Grab. Zudem wäre es sehr ungewöhnlich, die drei heiligen Frauen ohne Schleier zu zeigen.<sup>314</sup>

## **RP7 Drei Frauen - Legende von den ungläubigen Hebammen, (Maria hält die verbrannte Hand der ungläubigen Salome, Abb.98)**

**Erhaltung:** Der Kopf der Frau links außen fehlt ganz, die Kopfrundung der mittleren Frau ist oberhalb der Augen abgeschlagen, so daß nur ein Ohr und ein Auge erhalten sind. Der Kopf der Frau rechts ist nur noch in Umrissen zu erkennen.<sup>315</sup>

**Beschr.:** Zwei von der Seite gezeigte Frauen knien bzw. sitzen hintereinander, beide nach rechts gewandt. Rechts folgt eine dritte Frau, die ebenfalls in einer Stellung zwischen Knien und Sitzen verharret und zu den beiden anderen gewandt ist. Die Frau links außen trägt einen runden Gegenstand, ein Gefäß, in den zu ihren Begleiterinnen ausgestreckten Händen. Die

<sup>309</sup> Vgl. Weisbach 1945, S.95 und Blum 1992.

<sup>310</sup> Vgl. zu Saint-Denis Crosby 1970; Gerson 1973; Crosby/ Blum 1973 Portail; dies. 1973 Saint-Denis; Hearn 1981, S.192; Gardner 1984; Hoffmann 1985, S.29; Blum 1992.

<sup>311</sup> Die nicht mehr erhaltene Skulpturengruppe der Klugen Jungfrauen im linken Pfeiler muß hinzugedacht werden.

<sup>312</sup> Vgl. Molsdorf 1926, S.68; Valdez del Alamo 1993 Kat. Ausst. New York, S.234; dies. 1996, S.329 und Katalog III.

<sup>313</sup> Uranga Galdiano 1950, S.61; Milton Weber 1959, S.180. In seiner 1973 veröffentlichten Gemeinschaftsarbeit mit Iñiguez Almech bezeichnet Uranga das Relief dann auch als Darstellung der fünf Jungfrauen (Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.18).

<sup>314</sup> So auch Crozets (1969, S.54) Argumentation gegen diese Interpretation.

<sup>315</sup> Ein Photo von 1931 zeigt, daß zu diesem Zeitpunkt der Kopf der mittleren Frau noch vorhanden war.

mittlere Person packt mit der Rechten das Handgelenk der Frau zu ihrer Rechten. Übergroß ist deren ausgestreckte Hand gezeigt. Die Kleidung der drei Akteure ist durch einen vielfältig variierten Faltenwurf differenziert gekennzeichnet. So bilden strudelförmige Kreisfalten die Schulter der Frau links außen, übereinander gestaffelte Rundfalten zeichnen den Wurf ihres Umhangs und breite Falten den Stoffverlauf am Unterkörper.

**Ikonomie:** Die Pfeilerreliefs RP5 und RP7 bilden eine stilistische wie motivische Einheit. Sie stellen beide drei einander gegenüber kniende Frauen dar, die ähnlich gekleidet sind. Die Größe der Einzelfiguren sowie der Gesamtreliefs stimmen überein, so daß von einem ursprünglichen Zusammenhang beider Skulpturen auszugehen ist. Die Reliefs sind vermutlich zusammen konzipiert und nebeneinander angebracht gewesen.

Jedes Relief einzeln betrachtet, ist nicht schlüssig zu deuten. Nimmt man jedoch beide Szenen zusammen, ist Milton Webers Interpretation der Skulpturen als Darstellung der Legende von den ungläubigen Hebammen nachvollziehbar (vgl. RP5). Salome hält ihre verbrannte Hand empor, die andere Hebamme bringt in dem runden Gefäß eventuell eine lindernde Salbe. In diesem Zusammenhang wird das Öffnen des Umhangs auf dem Relief RP5 erklärlich: die Hebamme will als Zeichen der jungfräulichen Geburt, den Bauch der Gottesmutter berühren.

#### **RP8 Flechtwerk (Abb.203)**

Ein breites, hochrechteckiges Flechtwerk, das prominent gearbeitet ist, nimmt die Hälfte der Pfeilerfront ein. Das Flechtwerk ist aus einem durchgehenden Band gebildet, das in der Mitte eingekerbt ist, bzw. das aus zwei schmalen, eng aneinander gefügten Bändern besteht. Neun parallele Streifen verlaufen abwechselnd über und unter neun ebenfalls parallel geführten Bändern, die im rechten Winkel zueinander stehen, so daß sich ein regelmäßiges Geflecht ergibt. Vgl. Katalog I, S.79.

#### **RP9 Rumpf eines Vierbeiners**

**Beschr.:** Allein der Rumpf des Vierbeiners, der im Vergleich zu den anderen Skulpturen sehr groß gewesen sein muß, ist noch erhalten.

#### **RP10 Zwei Vierbeiner, die einen Menschen fressen**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist insgesamt stark abgebröckelt. Die Hinterläufe der beiden Tiere, der Kopf der Bestie links, sowie der Kopf des Menschen fehlen. Die Schnauze des Tieres rechts ist angeschlagen.

**Beschr.:** Die Skulptur ist zweiansichtig gearbeitet und an der Kante des Pfeilers eingelassen. Zwei Vierbeiner sind gerade dabei, einen Menschen zu verschlingen. Das rechte Tier hat bereits die Unterschenkel im Maul, das linke Tier hat den Kopf oder die Arme des Opfers gepackt. Beide Bestien haben einen langen Schwanz, der sich um ihr Hinterteil legt. Es sind nur noch die tiefliegenden Augen unter den dicken Augenbrauen des rechten Monsters zu erkennen, die an die Köpfe der Bestien am linken Pfeiler (LP2) und am rechten Pfeiler (RP2) erinnern. Links unterhalb des Menschen läßt ein nicht mehr genauer identifizierbares Stück Stein eine weitere Figur vermuten.<sup>316</sup>

<sup>316</sup> Vgl. Crozet 1969, S.53.

**Ikonomie:** Das Motiv zweier Bestien, die einen Menschen verschlingen, findet sich in Varianten vielfach in der Bauplastik Nordspaniens. Ein Kapitell der Santiagokirche von Carrión de los Condes kommt der Darstellung aus Sangüesa sehr nahe.<sup>317</sup> Zwei Tiere fressen eine Frau, die zwischen ihnen liegt. Im Gesamtzusammenhang der Gewändekapitelle Carrións ist die Szene als Darstellung der Höllenqualen einer Sünderin zu deuten. Die Pfeilerskulptur gehört wie ähnliche Motive an der Fassade Santa Marías (RP2, LP2, Ko2) zum Themenkomplex von Sünde und von der Bestrafung von Gut und Böse.

---

<sup>317</sup> Angermann 1986, Abb.10.

## 2. DIE APSIDEN AUSSEN

### A. KONSOLFIGUREN ÜBER DER SÜDAPSIS

Nur vier der originalen Konsolfiguren sind an den ApSIDen erhalten. Die übrigen sind moderne Kopien, die 1925 nach den Konsolsteinen der nahegelegenen Kirche San Adrián de Vadoluengo gearbeitet worden sind.<sup>318</sup>

#### KO1 Nackte Frau (Abb.211)

**Erhaltung:** Der linke Arm und das linke Bein der Frau sind abgebrochen.

**Beschr.:** Eine nackte Frau mit vollen Brüsten und langen offenen Haaren hockt, die Hände auf die Knie gelegt, am Konsolstein.<sup>319</sup>

#### KO2 Hockender Mann (Abb.211)

**Erhaltung:** Die Figur ist so stark mutiliert, daß nur noch die Außenform zu erkennen ist.

**Beschr.:** Ein Mann hat seinen zur Seite geneigten Kopf tief in die Schultern gezogen und hockt am Konsolstein.

#### KO3 Sitzender Mann (Abb.210)

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist insgesamt stark angegriffen, die Unterarme sind abgebrochen.

**Beschr.:** Ein sitzender Mann mit großen abstehenden Ohren und kurzen Haaren hat die Hände in den Schoß gelegt. Von seiner Kleidung sind allein der Halsausschnitt des Gewandes und kurze Stiefel zu sehen.

#### KO4 Frau mit Baby (Abb.210)

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist besonders im Gesichtsbereich stark mutiliert.

**Beschr.:** Eine mit einem bodenlangen Gewand, Umhang und fest um den Kopf gewundenen Tuch bekleidete Frau hält mit der Linken ihr Baby, das in Tücher gewickelt ist. Die Rechte liegt unter dem Kind auf dem rechten Knie der Frau.<sup>320</sup>

Die Frau mit dem Kind gehört vermutlich zu dem in der romanischen Bauplastik verbreiteten Motivkreis der Riesinnen, die einen kleinen Menschen halten, der in diesem Größenverhältnis an ein Kind erinnert. Eine Konsolfigur aus San Martín, Frómista, zeigt eine Riesin, die einen Menschen vor ihrem Körper präsentiert.<sup>321</sup> Zu demselben Motivkreis zählen auch gebärende Frauen, aus deren Unterleib ein Mensch hervorkommt (vgl. die Konsolfigur mit diesem Motiv aus San Martín, Artaiz, ArKo5, Abb.167c).<sup>322</sup> In allen Beispielen wird der Mensch durch die Frauen bedroht und läuft Gefahr, durch sie dämonisiert zu werden.

<sup>318</sup> Vgl. Kap.I.5.3.

<sup>319</sup> Vgl. zum Thema der Nacktheit und zu sexuellen Darstellungen an Konsolen Bredekamp 1989, v.a. S.232ff. und ders. 1989/90, S.101ff.

<sup>320</sup> Die Konsolfigur wird als moderne Kopie an der Mittelapsis wiederholt.

<sup>321</sup> Vgl. Weir/ Jerman 1986; García Guinea 1988; Bredekamp 1989; ders. 1989/90.

<sup>322</sup> Zu Artaiz vgl. Kap.VI.2., S.207.



## B. FENSTERKAPITELLE DER APSIDEN AUSSEN<sup>323</sup>

### SÜDAPSIS

#### 1. Fenster (Abb.213)

Dieses Fenster war bis 1950 durch einen Anbau verdeckt. Nach dessen Abriß fehlten die Kapitelle, Säulen und der Würfelfries. Sie wurden den erhaltenen Originalfenstern der anderen Apsiden entsprechend nachgebildet. Die Fensterrahmung ist bis auf kleine Ausbesserungen am Rand original.

**Fensterrahmung:** Der Rundbogen wird aus achtblättrigen Blüten gebildet, die in der Mitte vertieft sind und oben und unten von Ranken umgeben werden. Die einzelnen Ranken-Blütengebilde sind seitlich durch kurze Querverbindungen zusammengehalten.

#### **FA1 Vegetables Kapitell Typ 1 R**<sup>324</sup>

Kapitell modern, Kopie von FA5. Der Kämpfer und dessen Fortsetzung bis zu den begrenzenden Pfeilern ist bis auf wenige Bruchstücke analog zu den an dieser Stelle erhaltenen Fragmenten erneuert worden. Er besteht aus vier Bändern, die sich umeinander legen und ein regelmäßiges Flechtwerk bilden.

#### **FA2 Vegetables Kapitell Typ 1 R**

Kämpfer und Kapitell sind moderne Kopien von FA5.

#### 2. Fenster (Abb.214)

Die Fensterrahmung ist original und entspricht der des ersten Fensters.

Beide Säulen sind modern. Die Kämpfer sind bis auf kleine Ausbesserungen original, die Fortsetzung des Kämpfers FA3 bis zum linken Pfeiler sowie der Würfelfries unterhalb des Fensters sind dagegen moderne Ergänzungen.

#### **FA3 Vegetables Kapitell Typ 2**

**Kämpfer:** Ein Stück des originalen Flechtbands aus regelmäßigen Kreisen ist erhalten, es wird leicht variiert in der modernen Kopie fortgesetzt.

Vgl. Kämpfer des Kapitells IL23.

**Kapitell:** Aus einem hohen, mehrfach gekehlten Schaft wachsen an den Seiten drei dicke, zu Kugeln aufgerollte Blätter. Dazwischen sitzt je ein Kugelblatt. Über diesem Blattsockel, der zwei

<sup>323</sup> Zur Beschreibung der Außenstruktur und dem Aufbau der Apsiden vgl. Kap.I.5.1.

<sup>324</sup> Die meisten der vegetabilen Kapitelle können nach bestimmten Typen gegliedert werden, wodurch die Zuordnung erleichtert und Querverbindungen zwischen innen und außen aufgezeigt werden können (vgl. Schaubild VIII. Mit R werden die in der Restaurierung hinzugefügten modernen Nachbildungen gekennzeichnet).

Drittel des Kapitellkörpers belegt, wachsen zwei schmale Stengel, die sich unterhalb des Abakus in den Ecken zu kleinen Voluten aufrollen. Dazwischen sitzt ein schmaler kurzer Steg.

Die stark mutilierte Kapitellform wird im Kapitell FA6 nachgebildet. Vgl. Kapitelle IAj und IA23.

#### **FA4 Vegetables Kapitell Typ 3 R**

Der originale Kämpfer wiederholt das Blüten-Ranken-Motiv der Fensterrahmung. Das Kapitell ist eine moderne Kopie von FA10.

### **MITTELAPSYS**

#### 3. Fenster (Abb.215, 216)

**Fensterrahmung:** Der Bogen besteht aus einem an der gesamten Kirche nur einmal vorkommenden, besonders feinen Ornament. Eine in einem Kreis geführte Ranke umfaßt je zwei Trauben. Die beiden Rankenstränge legen sich am Ansatz der Früchte einmal übereinander und bilden gleichzeitig die Stengel, an dem die zwei Trauben hängen. Die Zeichnung der Früchte ist so genau, daß jede einzelne Traube zu erkennen ist. Die Ranken sind seitlich miteinander verbunden. Kleine Blätter füllen die Zwickel zwischen zwei Ranken-Früchten. Beide Säulen sind erneuert.

#### **FA5 Vegetables Kapitell Typ 1**

**Kämpfer:** Der Kämpfer, von dem nur noch ein Stein erhalten ist (d.h. keine Fortsetzung an der Mauer), besteht aus einer Blütenranke. Aus der Ranke wachsen in regelmäßigen Abständen von unten kommend, nach rechts gerichtet, Blüten mit zwei seitlichen Blättern und einer Frucht in der Mitte.

**Kapitell:** Der Kapitellkörper wird von drei großen doppelagigen Blättern gebildet, die sich nach vorn biegen und zwischen denen je ein kleines Blatt sitzt. Darüber rollen sich zwei schmale Blätter an den Ecken zu Voluten auf, zwischen denen ein schmaler, kurzer Steg sitzt. Vgl. IAo.

#### **FA6 Vegetables Kapitell Typ 2**

**Kämpfer:** Der rechte Kämpfer wird von einem lockeren Flechtband aus vier Bändern überzogen, das am Kämpfer des Kapitells von FA3 nachgebildet wird.

**Kapitell:** FA6 ist eine Kopie von FA3. Vgl. IAj.

#### **Rundfenster (Abb.225):**

Ein eng gezogenes, breites Flechtband bildet die Einfassung des Rundfensters. Das Flechtband, das über dem Apsidenfenster die Mauer durchbricht, entspricht der Fensterrahmung des vierten Fensters. Vgl. den Kämpfer der Kapitelle IA31 und IA32.

#### 4. Fenster (Abb.217)

**Fensterrahmung:** Ein besonders eng geflochtenes breites Band aus vier Flechtstreifen bildet die Einfassung des vierten Fensters. Die Oberfläche des Flechtbands ist an einem der vier Steine, die den Bogen bilden, vollständig abgeschlagen.

**Kämpfer:** Beide Kämpfer sind moderne Kopien. Sie sind dem kleinen Kämpferfragment nachempfunden, das von dem Kapitell FA7 erhalten war und dann beseitigt wurde. Eine Ranke umschließt zwei Blätter, deren Stengel umeinander geschlungen sind. Aus der Ranke wachsen seitlich zwei Blätter, die sich in die Freiräume zwischen den Blattkreisen legen. Auch die Rankenbänder werden umeinandergelegt.

#### **FA7 Greifen (Abb.218)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche des Steins ist weitgehend abgebröckelt, die Schnauzen der Tiere sind abgeschlagen.

**Beschr.:** Zwei Greifen mit einem Löwenleib, Flügeln und Vogelkrallen stehen einander so gegenüber, daß sich ihre Köpfe an der Kapitellkante treffen. Der Schwanz ist durch die Hinterläufe geführt und liegt auf dem Hinterteil der Tiere. Ihre großen Schwingflügel mit eingerollten Spitzen wachsen an den Vorderläufen aus einem Kranz aus kleinen Flügeln. Hinter den Tieren befinden sich je zwei große Blätter, die in die Kapitellecken wachsen, so daß die Blattspitzen unter der Kämpferecke aufeinandertreffen. Vgl. die Greife aus dem rechten Zwickel RZ2, RZ4 und aus dem Apsideninnern IAn.

#### **FA8 Drei Personen (Abb.425, 427)**

**Erhaltung:** Der Kopf der zentralen Figur und der Oberkörper der rechts stehenden Person sind herausgebrochen. Insgesamt ist die Oberfläche in den letzten vierzig Jahren so stark angegriffen, daß die Beschreibung nur anhand der Photographie von 1950 erfolgen kann.

**Beschr.:** Drei Personen sind auf dem kleinen Einsäulenkapitell versammelt. An der Kapitellachse hockt breitbeinig ein Mann, der einen Gegenstand auf den Knien hält. Seine in einer langen Spitze endenden Schuhe stehen auf dem Kapitellring. Der Umhang weht über Schultern und Arme weit zur Seite und fällt in schweren Falten herab. Die Haare des Mannes rollen sich zu einer dicken Locke, die auf den Schultern liegt. Links von ihm sitzt sein bärtiger Begleiter, der ein Instrument, ein Rebek (?), hält. Rechts von der zentralen Figur folgt eine stehende Person mit langem Gewand. Vor ihr ist bis zum Boden eine Art Seil gespannt, das eventuell als Teil eines Saiteninstruments zu verstehen ist.

Die drei Personen auf dem Fensterkapitell Sangüesas gleichen in Komposition und Details einem Kapitell aus dem Apsideninneren San Martíns (UnMaK4a, Abb.199). Der hockende Mann in der Mitte ähnelt auf verblüffende Weise einer Archivoltenfigur des Südportals von Santa María, Uncastillo.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> Die stilistische Beziehung dieser drei Skulpturenkomplexe zueinander wird in Kap.II.5.1. ausgeführt.

### **Rundfenster (Abb.226):**

Zwei ineinander geschobene Schlaufen, eine von unten und eine von oben kommend, bilden das Grundelement der Fensterrahmung. Von den Schlaufen gehen kurze Ableger ab, die sich ebenfalls übereinanderlegen. Diese beiden Elemente werden in regelmäßigem Abstand wiederholt. Vgl. den ähnlich gestalteten Kämpfer des Apsidenkapitells innen IA29.

### 5. Fenster (Abb.219)

**Fensterrahmung:** Das Ornament ist an einigen Stellen, am stärksten an den beiden untersten Steinen, abgestoßen. Sich auffächernde Blätter, die mit der Spitze zur Bogeninnenseite zeigen, werden durch ihre Stengel an einer Seite eingefaßt und miteinander verbunden.

### **FA9 Löwen mit Dampfvolken? (Abb.504, 223)**

**Kämpfer:** Vier gerade, in einigem Abstand übereinander verlaufende Bänder legen sich an der Kämpferkante zu einem lockereren Flechtband, um dann wieder - wie am Anfang - in der gleichen Form in vier übereinander liegenden Bändern weiterzulaufen.

### **Kapitell:**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist insgesamt stark angegriffen. Der Löwe links ist im Vergleich zu seinen Artgenossen noch am besten erhalten. Ein Photo dokumentiert den Zustand der Skulptur 1950 und zeigt, daß der mittlere Löwe, dessen Kopf heute gänzlich zerstört ist, vor nur vierzig Jahren noch vollkommen erhalten war .

**Beschr.:** In der Kapitellachse und an den Seiten sitzt je ein Löwe in Frontalansicht mit weit vorgewölbter Brust, als ob das Tier mit seinem Hinterteil im Kapitell stecken würde. Die Tatzen liegen auf dem Kapitellring, der Kopf stößt unmittelbar an die Kämpferplatte. Aus den Mäulern der drei Löwen treten an Dampfvolkchen oder an stilisierte Pflanzenbüschel erinnernde Gebilde. Es könnte damit auch der Atem der Tiere gemeint sein. Unter dem Kinn hängen zwei Bartsträhnen, deren Enden sich nach innen aufrollen und auf der Brust aufliegen. Die Freiräume zwischen den Löwen sind konkav eingewölbt und fünfmal halbrund eingeschnitten.

**Ikongraphie:** Rosenberg verweist auf ähnliche Illustrationen eines Panthers, aus dessen Maul vergleichbare Gebilde treten, die als Atem des Tieres gedeutet werden. In anderen Darstellungen sprießen symmetrische Ranken aus dem Maul des Panthers hervor, die Sinnbilder "(...) des ihm entströmenden Wohlgeruches"<sup>326</sup> sind. Der Panther gilt dem Physiologus als Sinnbild Christi.<sup>327</sup> Von ihm heißt es, daß er, nachdem er sich gesättigt habe, drei Tage in einer Höhle schlafe; am dritten Tage erwache er und stoße sodann einen Schrei aus, der einen herrlichen Wohlgeruch verbreiten. Dieser Schrei locke alle Tiere aus der Nähe und Ferne an, mit Ausnahme des Drachen, der, weil sein ärgster Feind, den Panther fliehe.<sup>328</sup>

<sup>326</sup> Rosenberg 1967, S.179-180.

<sup>327</sup> Treu 1981, S.34ff.

<sup>328</sup> Rosenberg 1967, S.179-180; Treu 1981, S.34ff.

Eine Deutung der Sangüesaner Tiere als Panther, die ihren Atem ausstoßen, könnte in Frage kommen. Ungewöhnlich ist für dieses vergleichsweise seltene Motiv jedoch die dreifache Darstellung des Tieres, das in der starken Stilisierung wie ein Ornament wirkt.

In San Esteban, Sos del Rey Católico, und San Martín in San Martín de Unx finden sich Kapitelle mit dem gleichen Motiv, vgl. Kap.II.5.1.b, Kap.II.5.1.c. Auch hier ist eine eindeutige Interpretation nicht möglich.

### **FA10 Vegetables Kapitell Typ 3 (Abb.224)**

**Kämpfer:** Der erhaltenen linken Hälfte des Steins entsprechend, zeigte vermutlich auch dieser Kämpfer ein Flechtbandmotiv. Die Oberfläche ist jedoch so weit abgeschlagen, daß sich das Motiv nicht mehr genau rekonstruieren läßt.

#### **Kapitell:**

**Erhaltung:** Obwohl das rechte und das mittlere Blatt beschädigt sind, kann man die ursprüngliche Kapitellform ohne Probleme rekonstruieren, so daß die Restaurateure eine originalgetreue Kopie herstellen konnten.

**Beschr.:** Ein Blatt in der Mitte und je eines an den Seiten belegen den Kapitellkörper. Die Blätter wölben sich stark vor, als ob sie über drei Kugeln lägen. Aus dem mittleren Blatt wachsen zwei Ranken heraus, die sich nach unten herunterhängend zweimal mit den Ranken der seitlichen Blätter verdrehen und diese umschlagen, so daß sich eine Achterform ergibt, um dann unterhalb des mittleren Blattes wieder zusammenzustoßen und dieses ganz zu umschließen.

#### **Rundfenster:**

Die Oberfläche ist an den meisten Stellen vollständig abgerieben. Links oben ist aber noch die ursprünglich um das gesamte Rundfenster geführte Laubranke zu erkennen, aus der dreifach aufgespaltene Blätter nach rechts wachsen. Sie entspricht dem Motiv des Kämpfers FA5.

### **NORDAPSIS**

#### 6. Fenster (Abb.219)

**Fensterrahmung:** Die original erhaltene Einfassung entspricht derjenigen des ersten und zweiten Fensters. Das Ornament ist an einigen Stellen abgestoßen.

**Kämpfer:** Beide Kämpfer sind über den Kapitellen weitgehend abgeschlagen. Ihr ursprüngliches Ornament ist aber noch an den zwei Steinen, die an der Apsismauer bis zum rechten Pfeiler geführt werden, erhalten. Vier gerade übereinander verlaufende Bänder verflechten sich jeweils in der Steinmitte miteinander. Das Flechtwerk entspricht dem Kämpfer von Kapitell FA9.

### **FA11 Vegetables Kapitell Typ 4 (Abb.220)**

**Beschr.:** Zwei hintereinander aufwachsende Blattkränze, der obere aus fünf, der untere aus drei Blättern, bilden den Kapitellkörper. Die oberen Blätter sind bis auf die Grundform abgeschlagen, ebenso fehlen die Spitzen der drei unteren Blätter. Ein Blatt besteht jeweils aus einem breiten Stiel, an dem an jeder Seite fünf bis sechs einzelne kleine Blätter ansetzen. Vgl. IAm.

### **FA12 Vegetables Kapitell Typ 5 (Abb.222)**

**Beschr.:** Aus dem hohen Kapitellschaft wachsen eng an diesem Körper anliegend, fünf Blätter empor, um dann kurz unter dem Abakus in schweren Tropfen nach vornüber zu fallen. Die zwei mittleren Tropfen sind kleiner als die an den Ecken und die in der Mitte sitzenden Tropfen. Vgl. IAg .

## **3. FENSTERKAPITELLE DER WESTWAND**

Das linke Kapitell, das einen nach vorn gebeugten Mann zeigt, der mit einer Hacke den Boden bearbeitet, sowie beide Kämpfer sind moderne Ergänzungen, die sich an verschiedenen Elementen des Originalbestands aus dem Apsidenbereich orientieren.

Das rechte Kapitell ist original; es ist jedoch so stark mutiliert, daß lediglich ein kleiner Vogel an der Kapitellkante zu erkennen ist.

## **4. APSIDEN INNEN<sup>329</sup>**

### **NORDAPSIS:**

#### **IAc Avaritia (Abb.424)**

**Kämpfer:** Eine wellenförmig verlaufende Ranke mit dickem Stiel besetzt die linke Hälfte des Kämpfers. Von der Ranke gehen Triebe mit je drei Blättern und einer kleinen Knospe ab, die nach oben und unten die durch die Wellenlinie der Ranke beschriebenen Halbflächen füllen. Die rechte Seite des Kämpfers ist nicht bearbeitet.

**Beschr.:** Ein Mann hockt breitbeinig auf dem Kapitellring. Mit beiden Händen hält er einen prall gefüllten Sack, der ihm schwer vom Hals hängt. Der Mann hat einen Vollbart und lange Haare, die sich im Nacken zu einer großen Locke legen. Feine Längseinkerbungen deuten Haarsträhnen an. Das Gesicht des Mannes zeichnet sich durch besonders breite Nasenflügel mit großen, gebohrten Nasenlöchern und große Ohren aus. Er trägt einen Umhang über einem bodenlangen Gewand und spitz endende Schnabelschuhe. Der Umhang bedeckt die Schultern, wird durch die Armbeuge über den Unterarm gelegt und hängt seitlich neben den Knien herab.

<sup>329</sup> Vgl. zur Beschreibung der Struktur der Apsidenwände Kap.I.5.1.

Den zur linken Seite freibleibenden Raum des Kapitellkörpers besetzen ein weit aufgefächertes Palmettenblatt, das sich nach links unten biegt, sowie ein kurzer, rechteckiger Steg, der mit zwei Kreisen verziert ist.

**Ikonographie:** Der Mann ist durch seinen vor den Leib gehaltenen Geldbeutel als Verkörperung der Avaritia, des Geizes, ausgewiesen. Der Geldsack hängt dem Sünder wie eine schwere Bürde vom Hals und scheint zum Instrument der Strafe und der Folter zu werden. Innerhalb der Bauplastik Nordspaniens finden sich zahlreiche Darstellungen der Avaritia in dieser Form.<sup>330</sup> In Santa María selbst taucht das Motiv noch einmal in den Archivolten auf (AV78, Abb.77). Hier wird dem Avarus sein klassischer Partner, die Luxuria, beigegeben.<sup>331</sup> Auf vielen Darstellungen verdeutlichen Dämonen, die den Sünder mit unterschiedlichen Instrumenten quälen, die Sündhaftigkeit des Tuns und die auf die Sünde der Avaritia unweigerlich folgende Strafe.<sup>332</sup> So illustriert ein Kapitell im Langhaus von Santa María, Uncastillo, das Schicksal des Geizigen (UnIL25, Abb.461). Auf der linken Schmalseite sitzt der Geizige unter einer Bogenarchitektur. Ein großer Beutel hängt von seinem Hals. Auf der rechten Schmalseite liegt der Sünder tot auf dem Sterbebett aufgebahrt und wird von seiner Frau betrauert. Aus dem Mund entschwindet die Seele des Verstorbenen, die sogleich von einem Dämon in Empfang genommen wird. Die Langseite des Kapitells ist den ausführlich ausgemalten Qualen vorbehalten, die der Geizige in der Hölle erleiden muß. Zwei Dämonen mit Hundeköpfen und sehnigem Leib quälen den im Feuer bratenden Sünder mit einer riesigen Forke und fachen die Flammen mit einem Blasebalg an.<sup>333</sup>

#### **IAd Vegetables Kapitell (Abb.560)**

**Kämpfer:** Der Kämpfer wird aus einem dichten Flechtwerk aus sechs Doppelbändern gebildet. Vgl. die Kämpfer der Kapitelle IAg, IAp und IL31 sowie die Einfassungen des dritten Rundfensters und die vierte Fensterrahmung außen.

<sup>330</sup> Vgl. die Verkörperungen der Avaritia am Westportal von San Salvador in Leyre in den Archivolten, abgebildet in Tyrrell 1958, Abb.37 und in den Zwickeln (LeRZ1, Cuadrado Lorenzo 1993) sowie in den Archivolten des Westportals der Kathedrale von Tudela. Hier werden die Laster bestimmten Berufen zugeordnet (Melero Moneo 1984 Tudela; dies. 1987). In kaum einer Darstellung des Jüngsten Gerichts fehlt die Figur des Geizigen, der sich unter den Verdammten befindet. Zu den bekanntesten Illustrationen der Avaritia zählen der am Galgen hängende Geizige aus dem Tympanon von Sainte-Foy in Conques (vgl. Kap.VI.2) und der Avarus auf dem Türsturz der Kathedrale von Autun.

<sup>331</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Zwickelrelief LZ5, das die Luxuria zeigt. Vgl. auch Weir/ Jerman 1986, Kap. 6 "La femme aux serpents, l'homme aux serpents and l'avare" und Zink 1988/89, S.91 ff.

<sup>332</sup> Die Bestrafung des Geizigen in Gestalt zweier mit einer Art Eispickel bewaffneten Affenwesen zeigt ein Kapitell aus Olleta, nur wenige Kilometer von Sangüesa entfernt (Mitte 12.Jh., abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.176 c). Der Affe links hat seinen Mund in einem Schrei geöffnet, das andere Wesen grinst hämisch. Daneben folgt ein Kapitell, das die verschiedenen Höllenqualen ausmalt; vgl. außerdem ein Kapitell aus Sainte-Foy, Conques (abgebildet in Sauerländer 1994, Abb.23), das die Bestrafung des Wucherers illustriert.

<sup>333</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Kapitell aus Uncastillo im Katalog IV, UnIL25. Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.13) sehen in der Figur des Sangüesaner Apsidenkapitells nicht den Geizigen, sondern "... un triste personaje remangándose los sayos, en cuclillas, dedicado a una cochinada muy propia del taller." (Und dies. S.30 Nr.193 a: "Otra figura, en postura bastante sucia.") Es ist aber keine Anspielung auf sexuelle Ausschweifungen oder ähnliches zu erkennen.

**Kapitell:** Der Kapitellkörper wird von drei Palmettenblüten mit neun lanzettförmig vertieften Blättern eingenommen. Aus den Blütenenden wachsen zwei Stengel, die sich seitlich um die Blüte legen und über deren Spitze fast zusammenlaufen, um dann wieder eine zweite Kreisform zu bilden und sich kurz unter dem Abakus übereinander zu legen und in zwei nach unten hängenden Blättern zu enden. Unterhalb der Blüte und an den Seiten sind die Stengel zweier Blüten durch ein Band mit Punktmuster miteinander verbunden. In den Zwischenräumen wachsen dicke eingekerbte Blätter und über ihnen zwei Zungenblätter, die sich unter den Abakuskanten zu Schnecken rollen.

### **IAe Der Tod des Johannes und der Tanz der Salome (Abb.428-431)**

**Kämpfer:** Ein breites Punktband ist im Zickzack abwechselnd um die als zwei Stäbe aufgefaßte Ober- und Unterkante des Kämpfers gewunden. Die Ausarbeitung ist so präzise, daß genau nachzuvollziehen ist, wie sich das Band zunächst über den Stab legt, um dann unter ihm hervor zu kommen und an der Oberkante wieder über ihn gelegt zu werden usw. Die so entstehenden dreieckigen Zwischenräume sind jeweils mit einer Kugel belegt.<sup>334</sup>

**Beschr.:** Acht Figuren sind dicht gedrängt auf dem Kapitellkörper verteilt. In der Kapitellmitte treffen zwei der Figuren Rücken an Rücken aufeinander. Sie trennen durch ihre voneinander abgewandte Haltung die acht Akteure in zwei Gruppen à vier Personen.

An der linken Kapitellkante steht nach vorn gebeugt ein junger Mann mit aneinander gelegten Händen. Es ist nicht genau zu erkennen, ob seine Hände gebunden sind oder ob er sie in dieser Weise zum Gebet zusammenhält. Der ältere Mann rechts neben dem jungen will diesen mit einem Messer enthaupten. Zu diesem Zweck hat der Henker den "Delinquenten" mit der Rechten an den Haaren gepackt - das Haarbüschel zwischen seinen Fingern ist genau zu erkennen - und hat das große Messer bereits am Nacken des Opfers angelegt. Der junge Mann ist im Gegensatz zu den anderen Personen barfuß, zeigt ein bartloses Gesicht, kurze Haare und eine Tonsur.<sup>335</sup> Er trägt ein langes Gewand. Über seinem Kopf belegt ein großes Blatt die Kapitelecke. Der Henker hat einen Kinnbart und trägt einen knielangen, in der Taille gegürteten Rock, seinen Kopf bedeckt eine Kappe. An der linken Kapitellseite sind eng übereinandergeschichtet zwei weitere Männer untergebracht. Von dem der Apsiswand am nächsten stehenden Mann ist nur noch der bärtige Kopf und seine Hand, die einen Palmzweig (?) hält, zu sehen. Links von ihm und seitlich über dem zum Tode Verurteilten befindet sich der zweite Mann, der bartlos als jung gekennzeichnet wird. In der Mitte der Längsseite steht Rücken an Rücken mit dem Henker eine junge Frau mit langen, offen über ihre Schulter fallenden Haaren. In der Rechten hält sie ein großes Palmenblatt oder einen Fächer, mit der Linken rafft sie ihr Überkleid. Durch diese Geste bekommt die Frau im Unterschied zu den anderen statischen Figuren eine gewisse Dynamik. Der Halsausschnitt und der Saum ihres Gewands sind mit einem Punktband verziert. Die rechte Kapitelecke nimmt ein sitzender Mann

<sup>334</sup> Dieses Kämpfermotiv findet sich in der gesamten Bauplastik nur einmal und zeugt von einer anderen Auffassung des Ornaments als bei den übrigen zumeist vegetabil gestalteten Kämpfern.

<sup>335</sup> Nur Ginés Sabras (1988, S.18) bemerkt ebenfalls die Tonsur.



ein, der seine Hände gefaltet im Schoß hält. Eine Krone zeichnet ihn als König aus. Er hat einen lockigen Backenbart und langes Haar, das sich über den Schultern aufrüllt. Das Gewand, die Ärmel und der Halsausschnitt des Gewands sind mit einer Punktborte eingefasst. Die langen Spitzen seiner Schnabelschuhe biegen sich der Rundung des Kapitellrings folgend. Rechts neben dem König sitzt eine Frau, die mit der Linken dessen linken Arm umklammert. Die Rechte ruht auf ihrem Knie. Sie trägt ein Kopftuch, das von einem Stirnband festgehalten wird. Ihr Kleid ist mit einer Punktborte und langen, weiten Ärmeln gestaltet. Unmittelbar neben der Frau hockt ein junger Mann. Alle acht Figuren haben mit ihren breiten Nasen, großen Nasenlöchern und vollen Gesichtern die gleiche Physiognomie und starren in die Ferne, so daß untereinander kein Blickkontakt entsteht.

**Ikongraphie:** Das Kapitell illustriert eine in dieser Zusammenstellung in der romanischen Bauplastik seltene Szene. Auf der linken Kapitellhälfte wird die Enthauptung von Johannes dem Täufer dargestellt (Mt 14,6-11; Mk 6,21-29). Die rechte Seite zeigt Salome, König Herodes Antipas, seine Frau Herodias sowie einen Diener.<sup>336</sup> Salome hat ihren Rock ein wenig angehoben, um vor Herodes zu tanzen. Somit sind zwei Zeitmomente nebeneinander dargestellt: der Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers. Herodes ließ Johannes den Täufer auf Bitten der Salome enthaupten, da dieser in seinen Predigten das ehebrecherische Verhältnis des Königs zu Herodias, der Frau von Herodes' Bruder, öffentlich getadelt hatte.<sup>337</sup> Salome war von ihrer Mutter Herodias, die Johannes haßte, angestiftet worden, als Belohnung für einen Tanz vor ihrem Stiefvater den Kopf des Täufers zu verlangen.

Die bei Matthäus und Markus erzählte Geschichte von Johannes und Salome kommt, soweit zu übersehen, außer auf diesem Kapitell innerhalb der romanischen Bauplastik Spaniens in Zusammenstellung der beiden Szenen - der Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers - nicht vor. Zumeist wird das Leben des Heiligen in mehreren Episoden geschildert. Nur in Märtyrerzyklen kann die Enthauptung des Johannes auch isoliert gezeigt werden (z.B. Estella s.u.). Die Episoden aus dem Leben des Heiligen werden in zwei getrennten Szenen bzw. reduziert auf die Szene der Enthauptung in Nordspanien in folgenden Skulpturenkomplexen thematisiert: in einem Kapitell des Nordportals der Kathedrale von Tudela,<sup>338</sup> im Kreuzgang derselben Kirche,<sup>339</sup> auf den Archivolten von San Miguel, Estella (Abb.434),<sup>340</sup> in San Esteban

<sup>336</sup> Diese Deutung wird in der Literatur allgemein geteilt. Allein Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1, 3, S.30) betiteln die Szene aus nicht ersichtlichen Gründen als Illustration des Bethlehemitischen Kindermords (vgl. zu diesem Motiv Katalog III).

<sup>337</sup> Nach mosaischem Glauben war es verboten, die Frau des eigenen Bruders zu heiraten.

<sup>338</sup> Die wenig bekannten Kapitelle des Nordportals der Kathedrale von Tudela zeigen mehrere Episoden aus dem Leben des hl. Johannes (u.a. die Taufe Christi). Das zweite Kapitell illustriert das Festbankett des Herodes, vor dem Salome, eine Hand in die Taille gestützt, tanzt. Auf dem dritten Kapitell folgt die Übergabe des Kopfes (vgl. Melero Moneo 1990).

<sup>339</sup> Vgl. de Egly 1959, Kapitell Nr.30. Auf der ersten Seite wird das Festmahl des Herodes gezeigt, auf der folgenden Kapitellseite der Tanz der Salome, auf der dritten Seite folgt die Gefangennahme des Johannes und auf der vierten Seite die Enthauptung des Heiligen. Salome steht mit dem Tablett wartend daneben.

<sup>340</sup> In einer der Archivolten des Nordportals von San Miguel, Estella, wird das Martyrium des Johannes im Zusammenhang mit verschiedenen Heiligenlegenden und Märtyrerszenen gezeigt (EsAvV1, vgl. Schaubild 9 und Kap.VI.2., S.205). Der Heilige kniet vor seinem Henker, der - assistiert von einem jungen

in Sos del Rey Católico sowie auf einem Kapitell des "templete" im Innern von San Juan del Duero, Soria, und einem Kapitell der Blendarkaden von Santo Domingo, Soria. Zu den bekanntesten Darstellungen dieser Heiligenlegende in Frankreich zählen die Kapitelle des ehemaligen Kreuzgangs von Notre-Dame de la Daurade, Toulouse, und aus dem ehemaligen Kreuzgang von Saint-Etienne, Toulouse (beide heute Musée des Augustins, Abb.432).<sup>341</sup> Außerdem wird die Geschichte des Täufers und der Salome auf einem Kapitell in der ehemaligen Abteikirche Saint-Gérard in La-Sauve-Majeur abgebildet.<sup>342</sup>

Außer den in Sangüesa dargestellten Kernszenen der Episode - der Enthauptung des Täufers und dem Tanz der Salome vor Herodes und Herodias - werden auf den genannten Skulpturen folgende Szenen dargestellt: Johannes im Kerker, das Gastmahl des Herodes, Herodes, der Salome einen Wunsch freigibt und sie liebkost, die Überreichung des Kopfes durch den Henker an Salome und die Übergabe des Kopfes durch Salome an Herodias.<sup>343</sup>

Auf dem Sangüesaner Kapitell hat man sich also auf die beiden zentralen Szenen beschränkt. Im Vergleich zu den anderen Darstellungen ungewöhnlich ist der Verzicht auf jegliches Beiwerk wie den Tisch des Gastmahls, Teile der Gefängnisarchitektur und Nebenfiguren.<sup>344</sup> Die Konzentration liegt auf den acht Personen, die radial auf dem Kapitellkörper plaziert sind, statt - wie auf den meisten Vergleichsbeispielen - über- und nebeneinander angeordnet zu sein. Im Unterschied zu vergleichbaren Darstellungen ist in Sangüesa keine Seite des Kapitells als Hauptseite hervorgehoben.<sup>345</sup> Es wird nicht zwischen Haupt- und Nebenseiten unterschieden.

Der Tanz der Salome steht in Sangüesa nicht im Vordergrund und wird nur durch die in die Hüften gestützten Hände und das Anheben des Rockes angedeutet (so auch in Tudela, Kreuzgang und Portal und in Estella sowie in Toulouse). Auf dem Kapitell aus La-Sauve-Majeur

---

Mann - den Kopf des Täufers bereits mit seinem großen Schwert abgeschlagen und ihn auf ein Tablett gelegt hat. Die gesamte Archivolte ist Szenen verschiedener Heiligenviten vorbehalten, um die seltene isolierte Darstellung des Todes des Täufers somit zu erklären. Eventuell soll die zwei Steine weiter oben folgende Skulptur die mit den Händen in die Hüften gestützt tanzende Salome darstellen (EsAvV3), wenn die beiden Szenen in der heutigen Versetzung auch nicht mehr direkt aufeinander bezogen sind. Der Mann neben der Tänzerin, der die Frau auf einem Musikinstrument begleitet, wäre entsprechend als Herodes zu deuten. Ginés Sabras (1988, S.16-18) meint die Inschrift ERODES - PUELA entziffern zu können, welche diese Deutung bestätigen würde. Vgl. Martínez de Aguirre Aldaz 1984, S.120 und Aragonés Estella 1993, S.249ff.

<sup>341</sup> Zu dem Kapitell aus Notre-Dame-de-la Daurade, auf dem der Tanz und die Enthauptung wie in Sangüesa in einer Darstellung kombiniert werden, vgl. Mesplé 1961, Nr.107-109. Zu dem Kapitell aus Saint-Etienne vgl. Durliat 1978 Languedoc (Zodiaque, Bd.49), Abb.92-95; Oursel 1982, Zodiaque, Bd.5, Abb.68; Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.28, 29.

<sup>342</sup> Vgl. Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.107.

<sup>343</sup> Auf dem Kapitell aus La Daurade sind alle Szenen vereint.

<sup>344</sup> So zeigt das Kapitell aus Saint-Etienne, Toulouse, beispielsweise den Kerker, in dem der Heilige gefangen gehalten wurde, und seine Seele, die nach dem Martyrium den Körper des Täufers verläßt und von Christus oder Gott liebevoll umarmt, in Empfang genommen wird. Auf dem Kapitell aus La-Sauve-Majeure schweben Engel mit Weihrauchfässern über dem auf einem Tablett präsentierten Kopf des Täufers.

<sup>345</sup> Wenn alle Szenen auf einem Kapitell dargestellt werden sollen, sind sie meist auf die einzelnen Kapitellseiten verteilt und voneinander abgesetzt (z.B. Tudela, Kreuzgang). Nur auf den Kapitellen aus Toulouse und La-Sauve-Majeure gehen die Szenen wie in Sangüesa fließend ineinander über.

u.a. Darstellungen wirft sich Salome dagegen in ekstatischem Tanz brückeschlagend auf den Boden.<sup>346</sup>

Eine auffallende Parallele besteht zwischen der Enthauptungsszene aus Sangüesa und dem entsprechenden Detail des Tolosaner Kapitells (Saint-Etienne, Abb.432). Der Heilige beugt sich in der gleichen Haltung mit gebundenen Händen nach vorn, der Henker packt ebenso den Haarschopf des Täufers und hat bereits das Schwert an den Hals des Johannes angelegt.

Vgl. Kap.II.5.a.

### **IAf Vegetables Kapitell R**

Das vegetabile Kapitell ist eine moderne Nachbildung. Ebenso sind einige der Säulen der Apsidenfenster moderne Ergänzungen.

### **MITTELAPSIS:**

#### **IAg Vegetables Kapitell (Abb.567)**

**Kämpfer:** Sechs Doppelbänder bilden ein eng zusammengezogenes Flechtwerk, das bereits von anderen Kapitellen im Apsideninneren wie an den Kämpfern und den Einfassungen der Rundfenster an den Apsiden außen bekannt ist.

#### **Kapitell:**

**Erhaltung:** Eine Blattkugel rechts oben ist abgebrochen.

**Beschr.:** Zwei übereinander aufwachsende Blattkränze aus dicken Blättern, die sich unter dem Gewicht der schweren Kugelfrüchte, in denen sie enden, nach unten biegen, bedecken den Kapitellkörper. Sie wachsen direkt aus dem glatt belassenen Schaft. Die Blattköpfe schließen nach oben nicht in einer geraden Linie, sondern es wechseln immer ein höheres Blatt mit einem niedrigeren ab. So entsteht eine Auf- und Abbewegung. Vgl. FA12.

#### **IAh (Abb.12)**

Das einzige, vollständig mit Kapitellen erhaltene Säulenpaar der Mittelapsis besteht aus einem Doppelsäulenkapitell, das die Flucht nach Ägypten illustriert und einem einfachen Nebenkapitell, auf dem ein Löwe und ein Adler dargestellt sind. Das Nebenkapitell über der entsprechenden Säule rechts neben dem Pfeiler fehlte und wurde in der Restaurierung durch einen unbearbeiteten Kapitellblock ersetzt. Ein einheitlicher Kämpfer verbindet die drei Kapitelle miteinander. Die zwei Säulen rechts sind moderne Ergänzungen.

<sup>346</sup> Stehende Tänzerinnen mit in die Hüften gestützten Händen sowie Tänzerinnen, deren Körper in wilden akrobatischen Kunststücken gezeigt sind und die z.T. von Musikern begleitet werden, bevölkern zahlreiche Konsolsteine, Kapitelle und Archivolten der Kirchen Nordspaniens (Agüero, Biota, Zaragoza, vgl. Kap.II.4.). Oft werden diese Frauen in der Literatur als Salome bezeichnet, die Musiker zuweilen als Herodes. Wenn jedoch jeder weitere Hinweis auf die Episode aus den erwähnten Evangelien fehlt, wie der Täufer oder Herodias mit dem Kopf des Heiligen, sind die Tänzerinnen allgemein dem Bereich der Akrobaten und Spielleute zuzuordnen und nicht als spezifische Person (vgl. Aragónés Estella 1993).

## **IAh Die Flucht nach Ägypten (Doppelsäulenkapitell, Abb.435-437, 456)**

**Erhaltung:** Ein Stück des Kämpfers ist an der linken Ecke über dem Mittelkapitell und an den Schnittstellen der beiden Kapitelle abgestoßen.

**Kämpfer:** In der Mitte vertiefte siebenblättrige Margeritenblüten ziehen sich über den Kämpfer. Der Stengel der Blüten geht an beiden Seiten nach oben, um sie einmal zu umschließen und sich dann mit den Blüten wieder zu vereinigen. Unterhalb der Blüten sind die zwei Stengel mit einem kleinen, mit drei Punkten verzierten Band, verbunden. Ebenso ein Band verknüpft die einzelnen Blüten seitlich an den Stengeln miteinander. Die zwischen zwei Blüten frei bleibende Fläche wird mit kleinen Sprößlingen gefüllt.

**Beschr.:** Um den Kapitellkörper herum bewegen sich in einem fließenden Zug, ohne eine Seite als Hauptseite hervorzuheben, ein junger Mann, Maria mit dem Kind auf einem Pferd, Joseph, der Engel, der die heilige Familie führt, und ein zweiter junger Mann.

Die heilige Familie flieht durch einen Engel gewarnt, nach Ägypten, um das Kind vor dem Tötungsabsicht des Herodes zu retten (Mt 2, 13-23). Die Gottesmutter und das Kind sind an der linken Kapitellkante plziert, der Engel belegt die rechte Kapitellkante, so daß die Längsseite des Doppelsäulenkapitells, auf der Joseph dargestellt wird, nicht als Hauptseite ausgezeichnet ist.

Maria hält ihr Kind fest in den Armen und sitzt im Damensitz auf dem Pferd, das Joseph an den Zügeln führt. Vor Joseph zeigt der Engel mit der Rechten den Weg, in der Linken hält er ein Buch. Eingefaßt wird die zentrale Vierergruppe auf jeder Seite von je einem jungen Mann. Die beiden Männer finden an den Kapitellenden kaum noch Platz, bevor diese an die Apsiswand stoßen.

Geschickt wird durch verschiedene Hintergrundelemente eine Verknüpfung der drei Kapitellseiten geschaffen: An der rechten Kapitelecke verbindet eine Pflanze den jungen Mann, den ein Ableger der Pflanze umfaßt, mit Maria und dem Kind, die von einem großen Blatt wie von einer Mandorla hinterfangen werden. An der linken Kapitelecke bilden die in beide Richtungen ausgebreiteten Flügel des Engels die Überleitung zwischen den Kapitellseiten. So ist ein fließender Übergang entstanden und die Figuren entwickeln sich ohne Bruch um den gesamten Kapitellkörper.

Maria reitet auf dem mit reich verziertem Zaumzeug geschmückten Pferd, dessen Mähne in drei gerade gerillten Strähnen am Hals liegt. Seine linke Vorderhufe ist erhoben, so daß eine Vorwärtsbewegung angedeutet wird. Die Gottesmutter bedeckt mit ihren überdimensional großen Händen und ihrem Umhang fast den gesamten Körper des Kindes so daß lediglich dessen nackte Füßchen und ein Teil des Kleides hervorschauen. Mutter und Kind scheinen nur aus Händen und Köpfen zu bestehen und verschmelzen zu einer Einheit. Christus hält die

Rechte im Segensgestus erhoben. Marias Rechte stützt den schmalen Kopf des Kindes, der im Verhältnis zum Körper viel zu groß ist. Mit seinen abstehenden Ohren und in der Mitte gescheitelten kurzen strähnigen Haaren sieht er eher wie ein Erwachsener aus. Marias Kopf entspricht in Größe, Form und Gesichtsschnitt dem des Kindes. Beide haben lange Nasen mit breiten Nasenflügeln, einen geraden Mund, große Augen, die oben und unten von geschwungenen Linien begrenzt werden, und gebohrte Pupillen. Maria trägt ein langes Kleid mit Punktsaum und einen Umhang mit einer Borte aus kurzen Kerben. Ein Schleier umfaßt ihr Gesicht. Darüber liegt ein Tuch, das tief in die Stirn gezogen ist und auf den Schultern aufliegt. Es wird von einem verzierten Stirnband gehalten. Die Füße der Frau stecken in Steigbügeln. Allein Maria und Joseph tragen Schuhe, die anderen Begleiter sind barfuß.<sup>347</sup> Vor dem Pferd geht Joseph nach rechts und wendet den Kopf besorgt zu seiner Frau und dem Kind zurück. In der Linken hält er die Zügel, mit der Rechten trägt er einen unter den linken Arm geklemmten Stock, an dessen Ende das Reisebündel oder eine Lampe hängt. Joseph ist mit einem bodenlangen, schlichten Mantel mit einmal eingekerbtem Saum bekleidet. Seine kurzen Haare und der Vollbart sind wie die des Kindes durch einfache Rillen angedeutet. Zwischen Joseph und dem rechts neben ihm folgenden Engel wachsen wie an der linken Kapitellkante zwei dicke Blattstengel zur Kapitellecke empor. Der Engel weist mit ausgestrecktem Zeigefinger nach rechts, entweder auf das Buch in seiner Hand oder weiter nach rechts in die Reiserichtung der heiligen Familie oder auf den jungen Mann rechts außen.<sup>348</sup> Das Himmelswesens hat seine in drei Lagen fein ausgestalteten Flügel in beide Richtungen weit vom Körper ausgebreitet. Die kurzen Haarsträhnen fallen dem Engel in Locken in die Stirn. Er trägt ein bodenlanges Gewand mit einem durch eine Doppelrille angedeuteten Saum. Seine nackten Füße stehen direkt auf dem Kapitellring. Der bartlose junge Mann rechts neben dem Engel umfaßt mit beiden Händen einen Wanderstab in Tauform. Auch er ist barfuß, trägt ein langes schlichtes Gewand und hat kurze Haare, durch weit am Hinterkopf ansetzende Rillen gezeichnet. Sein Gegenüber auf der linken Kapitellschmalseite entspricht ihm in Physiognomie und Kleidung. Auch dieser Junge stützt sich auf einen großen Wanderstab.

**Ikongraphie:** Die Flucht nach Ägypten gehört zum festen Bestandteil der Zyklen der Kindheit Jesu und findet sich entsprechend oft in der romanischen Bauplastik Nordspaniens.<sup>349</sup> Zentrale Elemente der Darstellung sind Maria mit dem Kind auf einem Reittier (Esel oder Pferd) und Joseph, der das Tier an den Zügeln hält und meist einen Stab mit dem Reisebündel oder mit einer Lampe trägt. Diese Kerngruppe wird um unterschiedliche Elemente erweitert und kombiniert. So zeigt z.B. ein Kapitell aus San Miguel, Estella, die Flucht der heiligen Familie zusammen mit Joseph, der sich erschöpft ausruht. Ein Engel trocknet ihm mit einem Tuch die

<sup>347</sup> Quintana de Uña (1987, S.273) sieht in den nackten Füßen eine Auszeichnung der Figuren als Heilige, doch haben die beiden Jungen, welche die Autorin als Diebe interpretiert (s.u.), auch nackte Füße. Maria trägt dagegen Schuhe.

<sup>348</sup> Laut Schiller verweist der Engel in vergleichbaren Darstellungen auf die Würde des Kindes. Eventuell habe eine (hier entsprechend nicht mehr erhaltene) Inschrift auf dem Buch auf die Wahrsagung Hos 11,1 gedeutet, die Matthäus als Hinweis auf die Flucht nach Ägypten verstanden habe (Schiller 1966, Bd.1, S.127).

<sup>349</sup> Vgl. Quintana de Uña 1987.

Stirn (EsGK6, Abb.443).<sup>350</sup> In der Kombination dieser beiden Szenen sind die einzelnen Akteure z.T. nicht mit Sicherheit zu benennen. Das Gewändekapitell aus Santa María, Uncastillo, zeigt Joseph einmal hinter dem Esel auf einen Stock gestützt und noch einmal vor dem Esel. Davor geht der Engel (UnGK5, Abb.456, 457). Entweder ist Joseph hier wie in Estella zweimal gezeigt - während einer Ruhepause und als Eselsführer - oder der Eselsführer ist als anderer Mann zu deuten.<sup>351</sup>

Auf einigen Darstellungen wird die Flucht mit dem zeitlich vorangehenden Traum des Joseph kombiniert (Puente la Reina, Archivolte). Ein Engel kommt zu Joseph und warnt ihn, er solle mit seiner Familie nach Ägypten ziehen.<sup>352</sup>

Seltener werden der Kerngruppe wie auf dem Sangüesaner Kapitell weitere Begleitpersonen beigegeben.

Am nächsten kommt der Skulptur Sangüesas ein Kapitell aus der Magdalenenkirche von Tudela, Abb.440, 441). Die Komposition und die Verteilung der Personen entsprechen sich weitgehend.<sup>353</sup> Auch hier ist der heiligen Familie ein junger Mann beigegeben, der in der linken Ecke steht. Maria und das Kind auf dem Pferd sind ebenso wie in Sangüesa an der linken Kapitellkante plazierte. Statt des Engels nimmt hier Joseph die rechte Kapitellkante ein. Rechts außen folgt statt des zweiten jungen Mannes der Engel.<sup>354</sup>

Die Evangelien geben keinen Anhaltspunkt für die Interpretation der jungen Männer aus Sangüesa und Tudela. Die Erweiterung der Kernszene ist eventuell auf eine Legende aus dem apokryphen arabischen Kindheitsevangelium zurückzuführen.<sup>355</sup> Das Evangelium Infantiae arabicum 23,1 erzählt von der Begegnung der heiligen Familie mit einer Räuberbande, deren Anführer Titus und Dumachus heißen. Titus fordert Dumachus auf, den Reisenden den Weg freizugeben und besänftigt den Widerstrebenden mit 40 Drachmen. Darauf folgt die Prophezeiung des Kindes von seiner eigenen Kreuzigung.

<sup>350</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.283. Die Nebenszene wird von einigen Autoren nicht als Ruhe auf der Flucht, sondern als Traum des Joseph interpretiert (z.B. Crozet 1964, S.325).

<sup>351</sup> Die Darstellung der Mutter mit dem Kind gleicht in Komposition wie in Details den Kapitellen aus Uncastillo und aus Sangüesa auf erstaunliche Weise. Vgl. Kap.II.5.a und Katalog IV.

<sup>352</sup> Auf zwei unabhängigen Seiten zeigt ein Kreuzgangkapitell aus San Juan de la Peña die beiden Motive (Pe5, vgl. Kap.II.4., Schaubild 10).

<sup>353</sup> Tudela und Sangüesa liegen nur 100 km voneinander entfernt in Navarra. Vgl. Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.301, S.162; Melero Moneo 1984 Magdalena; dies. 1986 Magdalena; Quintana de Uña 1987, S.291. Quintana de Uña verweist auf ein seltenes Detail der Szene aus Tudela: Die Gottesmutter stillt das auf ihrem Schoß sitzende Kind. Vgl. die ebenfalls ihr Kind stillende Maria auf dem Taufstein aus San Martín de Unx und die daran anschließende Diskussion um das Motiv, Kap.II.5.1.h.

<sup>354</sup> Die Reduzierung der Akteure um eine Person erklärt sich vermutlich aus dem geringeren Platz, den das Einsäulenkapitell aus Tudela im Unterschied zu dem Doppelsäulenkapitell aus Sangüesa bietet.

<sup>355</sup> Vgl. LCI 1994, Bd.2, Sp.43, 44 und zur Wiedergabe des arabischen Kindheitsevangeliums vgl. Hennecke/ Schneemelcher 1959, Bd.1. Quintana de Uña (1987, S.274) verweist in diesem Zusammenhang auf das "Livre dels Tres Reys d'Orient" und das "Libro de la Infancia y Muerte de Jesús", zwei Bücher aus dem 13.Jh., die aber auf ältere, in Versen niedergelegte Legenden zurückgehen, in denen von zwei Dieben gesprochen wird, welche die heilige Familie begleiten.

Die beiden jungen Männer des Sangüesaner Kapitells nehmen die heilige Familie in ihre Mitte und verstellen ihr auf diese Weise den Weg, so daß eine derartige Interpretation denkbar wäre. Die Wanderstäbe zeichnen sie jedoch als friedliche Mitreisende aus.<sup>356</sup>

Ein Kapitell aus der Vorhalle von Saint-Benoît-sur-Loire zeigt vor Joseph, der hier eine Art Keule emporhält, ebenfalls einen Mann mit Wanderstab (Abb.442).<sup>357</sup> Er wurde zusammen mit dem die Keule haltenden Mann auch als Räuber interpretiert, deren "Waffen" für ihre üble Absicht sprächen.

Auch andere Personen werden gelegentlich der heiligen Familie auf der Flucht beigegeben. So geht auf einem Kapitell aus Saint-Trophime, Arles, eine Frau, eine Peitsche schwingend, hinter Maria, dem Kind und Joseph her. Sie wird als erste Frau des Joseph bezeichnet.<sup>358</sup> Schiller verweist auf ein Elfenbein aus dem 11.Jh., das einen Jungen mit einer Peitsche in der Hand hinter der heiligen Familie zeigt. Es handele sich hier um den Sohn aus Josephs erster Ehe, den man mit dem späteren Jünger Jakobus dem Älteren identifizierte, und der auch als "Servus" des Joseph bezeichnet wird.<sup>359</sup>

Festzuhalten bleibt: Für das Sangüesaner Kapitell wurde eine vergleichsweise seltene Variante des Motivs "Flucht nach Ägypten" gewählt, in der der heiligen Familie und dem Engel zwei junge Männer beigegeben sind. Vermutlich stellen die Männer die beiden Räuber dar, die die Familie auf ihrer Reise überfallen wollen, auch wenn sie keine Waffen halten sondern die Stäbe friedlicher Wanderer.

### **IAh Löwe und Adler (Einsäulenkapitell Abb.438, 439)**

**Beschr.:** Die linke Kapitellseite nimmt ein Löwe mit Krallenfüßen ein, der seinen Schwanz zwischen die Hinterläufe geklemmt und über den Rücken gelegt hat. Auf der anderen Seite steht ein Vogel mit dichtem Federkleid auf einem Fuß mit langen Krallen. Den anderen Krallenfuß stößt er in das Maul und das Auge des Löwen. Mit dem krummen Schnabel pickt er in das Ohr seines Gegenüber. In der Mitte und an den Ecken des Kapitellkörpers sitzen direkt unter der Kämpferplatte dem Löwenkopf ähnliche Tierköpfe, die aus der Kapitellmasse herauswachsen. Zwischen zwei Köpfen liegt jeweils ein unbearbeiteter Steg.<sup>360</sup>

### **IAi Moderner Kapitellkörper R**

<sup>356</sup> So sehen Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.12) in den beiden Jungen einfache Reisende, ohne einen Bezug zu Maria und dem Kind herzustellen.

<sup>357</sup> Abgebildet in Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.5. Vgl. Vergnolle 1989. Die Szene der Flucht ist links mit dem Drachenkampf kombiniert. Den Grundelementen des Motivs werden auf dem Kapitell viele Details hinzugefügt wie die Hand Gottes, ein Stern, das Fußbänkchen der Gottesmutter, der Kreuznimbus des Kindes und die Kugel, die es hält.

<sup>358</sup> Rupprecht/ Hirmer 1984, Abb.262, 263. Bildunterschrift: "Weibliche Figur, vielleicht Salome, Josephs erste Frau."

<sup>359</sup> Schiller 1966, Bd.1, S.127ff.

<sup>360</sup> Dieser "Steg" oder Vorsprung sitzt an der Stelle, an der bei dem klassischen korinthischen Kapitell die Mittelvolute plazierte ist. Er ist eventuell als Relikt der Mittelvolute anzusehen. Viele der Apsiden- und Langhauskapitelle Santa Marías haben einen derartigen Steg, der z.T. verziert ist (vgl. IAj, IAm, IAn, IAo, IAp)

**IAj Vegetables Kapitell (Abb.566)**

**Kämpfer:** Eine Ranke, von der dreiblättrige Triebe abgehen, zieht sich auf ganzer Länge über den Kämpfer. Die Blätter wachsen abwechselnd von oben und unten aus der Ranke. Vgl. IAc und FA3.

**Beschr.:** Aus dem kannelierten Kapitellschaft wachsen fünf dicke Blattkappen in Kugelform, die sich vorwölben. Hinter den beiden mittleren Blattkappen gehen je zwei eingekerbte Zungenblätter hervor, die sich unter der Kapitellkante zu Schnecken aufrollen und dort aufeinander stoßen. Dazwischen sitzt ein kleiner Steg.

**SÜDAPSIS:**

Die Kapitele IAn und IAI sind moderne Ergänzungen.

**IAm Vegetables Kapitell (Abb.571)**

**Kämpfer:** Aus sechsblättrigen Blüten wachsen zwei Ranken nach oben, die sich einmal umeinanderlegen und dann seitlich die Blüte einfassen. Die Ranken sind an den Seiten miteinander verbunden. Die Zwickel zwischen zwei Ranken-Blüten-Gebilden sind schräg eingekerbt.

**Beschr.:** Drei große Blätter mit nach vorn gebogenen Spitzen nehmen zwei Drittel des Kapitellkörpers ein. Die Blattunterseite ist durch einen lanzettförmig eingekerbten Stiel in der Mitte geteilt, an dem seitlich dicht an dicht kleine Blätter sitzen. Die Blattoberseite ist glatt belassen. Über dem Blattkranz gehen zu beiden Seiten zwei derartige Blätter ab, zwischen denen in der Kapitellmitte ein gerader Steg sitzt.

**IAn Greifen (Abb.546, 547)**

**Kämpfer:** Den Kämpfer verziert ein Margeritenfries. Die einzelnen Blüten werden jeweils von einer Ranke kreisförmig eingefasst, die oben aus den Blüten herauswächst. In der Mitte sind die einzelnen Blüten-Ranken-Gebilde durch eine Schlinge aus vier kurzen Bändern miteinander verknüpft. Vgl. den Kämpfer des folgenden Kapitells.

**Beschr.:** Vgl. Kap.II.6.1.c.

**IAo Vegetables Kapitell (Abb.572)**

**Kämpfer:** Der Margeritenfries entspricht demjenigen des vorhergehenden Kämpfers.

**Beschr.:** Zwei dicke fleischige Blätter belegen die Kapitellseiten. Dazwischen sitzt ein schlichtes Blatt. Die Blattspitzen sind nach unten gebogen. Die Unterseite der seitlichen Blätter wird durch zwei vorgelegte Blätter und mehrere Einkerbungen verziert. Über dieser Blattlage rollen sich der Länge nach gerillte Zungenblätter unter den Kapitelecken zu Schnecken auf. In der Mitte sitzt ein schlichter, schmaler Steg.



### **IAp Zwei Löwen (Abb.559)**

**Kämpfer:** Ein dichtes Flechtwerk aus vier Doppelbändern überzieht den Kämpfer, dessen Ecke ein großer Maskenkopf mit kleinen Ohren und breiter Nase markiert.

**Beschr.:** Zwei Brust an Brust einander gegenüberstehende Löwen mit langen Krallenfüßen belegen die beiden Kapitellhälften. Sie wenden ihren Hals weit zurück bis ihre Schnauzen auf dem glatt belassenen Rücken liegen. Den Schwanz haben die Tiere durch die Hinterläufe geführt. Unter den Kämpferecken rollen sich schlichte Zungenblätter zu Voluten auf. Dazwischen sitzt, wie bereits bei den übrigen Apsidenkapitellen gesehen, ein schlichter Steg.<sup>361</sup>

## **5. KAPITELLE IM LANGHAUS**

### **IL8b Geburt Christi (Doppelsäulenkapitell, Abb.194, 195)**

**Kämpfer:** Siebenblättrige Blüten, ein Blatt in der Mitte und drei an jeder Seite, werden von einem dünnen Blatt seitlich eingefasst. Zwischen diesen Blüten wächst jeweils ein schmales Blatt, dessen Stil durch einen Perlstab ausgezeichnet ist und von zwei seitlichen Blättern eingefasst wird. Über dem linken Kapitell (s.u.) ist das Eckstück eines anderen Kämpfers eingelassen worden. Die Kante dieses Fragments markiert ein bärtiger Kopf, an den rechts daneben eine Blüte anschließt.

**Erhaltung:** Das dreiansichtig gearbeitete Einsäulenkapitell ist nicht in situ erhalten. Es wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt mit einem vegetabilen Kapitell zusammengestellt und bildet heute zusammen mit diesem den rechten Abschluß einer dem Pfeiler vorgelagerten Doppelsäule. Auch der Kämpfer der beiden Kapitelle ist nachträglich zusammengestellt worden. Drei verschieden ornamentierte Kämpferstücke wurden lückenhaft nebeneinander gesetzt. Das mittlere, schräg abschließende Fragment, das einen bärtigen Maskenkopf zeigt, bildete ursprünglich die äußere Kante eines Kämpfers. Ebenso war das linke Kämpferfragment vermutlich in seiner Originalanbringung ein Eckstück. Die rechte Seite des vegetabilen Kapitells wurde gerade abgeschlagen, um mit dem figürlichen Kapitell zusammengestellt werden zu können. Die rechts anschließende Seite des figürlichen Kapitells ist in ihrer ursprünglichen Form belassen. Der sich zwischen den beiden Kapitellen aus dieser unterschiedlichen Form ergebende Keil wurde mit Mörtel (?) gefüllt und die figürlich bearbeitete Schmalseite des rechten Kapitells auf diese Weise verdeckt. Ein Stück des Kapitellrings fehlt. Die Oberfläche ist an der rechten Kapitellkante komplett abgestoßen. Das rechte Drittel der Längsseite und die Figuren unmittelbar unter dem Kämpfer sind ebenfalls von dieser Mutilierung betroffen.

**Beschr.:** Diagonal zum Kapitellkörper - von links oben nach rechts unten - liegt eine Frau auf einem bettartigen Lager. Eine Decke ist über ihren Körper gebreitet, so daß allein der Kopf der Frau, der auf einem kleinen Kissen ruht, und ihre nackten Schultern zu sehen sind. Sie hat

<sup>361</sup> Die Kapitelle und Säulen an den Seitenwänden zwischen Haupt- und Nebenapsiden sind moderne Kopien, die nach vegetabilen Kapitellen in den Apsiden (Typ 1) angefertigt wurden.

glatte kurze Haare, große Ohren und hält die Augen geschlossen. Im rechten Winkel zu dem großen Bett schließt sich, das Kopfende zur anderen Seite ausgerichtet, ein kleines Bett an, das ebenfalls in der ganzen Länge von einer Decke überzogen wird. Der Kopf des darin liegenden Kindes fehlt, da das Kapitell an dieser Stelle beschädigt ist. Über dem kleinen Bett schauen zwei Tierköpfe frontal hervor, der linke von einem Ochsen, von dem rechten ist nur die Schnauze erhalten. Unmittelbar hinter der liegenden Frau, auf Schulterhöhe, steht eine bartlose Person, die frontal von dem Kapitell schaut. Sie trägt ein langes Gewand, das unterhalb der liegenden Figur zusammen mit den Füßen hervorguckt. Eine große Volute belegt den verbleibenden Platz über dem Kopf der Ruhenden unmittelbar unter der Kämpferecke. Links neben den Beinen der stehenden Person und neben dem Bettpfosten sind die Füße und Beine einer weiteren Person zu sehen, die an der linken Schmalseite gestanden haben muß, und deren Kopf vermutlich hinter der Volute gelegen hat. Am äußeren Rand der rechten Schmalseite, die bis auf dieses Detail abgeschlagen ist, ist ein Männerkopf mit langem Vollbart zu erkennen, so daß hier eine weitere stehende Person zu rekonstruieren ist.

**Ikongraphie:** Das Kapitell aus Sangüesa entspricht der in der zweiten Hälfte des 12.Jhs. verbreiteten Darstellungsweise der Geburt Christi.<sup>362</sup> Maria ruht nach der Geburt. Das Kind liegt in dem kleinen Bett neben ihr und wird durch den Atem von Ochse und Esel gewärmt.<sup>363</sup> Eine Frau steht hinter Maria, an der rechten Seite wohnt ein bärtiger Mann der Szene bei. Ob die zweite Person an der linken Schmalseite der Sangüesener Skulptur eine Frau oder ein Mann ist, läßt sich nicht mehr mit Gewißheit sagen. Mit den zwei unmittelbar bei Maria stehenden Frauen (?) könnten die Hebammen Salome und Zelomi gemeint sein, die in dem Protoevangelium des Jakobus und dem Pseudo-Matthäus genannt werden, und, wenn auch ausgesprochen selten, in manchen Darstellungen dem Geburtsbild eingefügt sind.<sup>364</sup> An der mutilierten Seite des Kapitells ist Joseph, den Kopf vermutlich in nachdenklicher Pose auf die

<sup>362</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.83. Die Geburtsszene wird in einer ähnlichen Komposition unter Beisein des Joseph und einer Frau dargestellt auf Kapitellen aus San Juan de la Peña (Pe4, abgebildet in Gudiol/ Gaya 1948, *Ars Hispaniae*, Bd. 5); San Juan de Ortega (Burgos) und in Estella, San Miguel (EsGK2). Auf Kapitellen aus San Pedro in Lezaun und Santo Domingo in Silos wird außer der Frau ein über dem Bett der Gottesmutter schwebender Engel hinzugefügt (abgebildet in Gudiol/ Gaya 1948, *Ars Hispaniae*, Bd.5, Abb.403). Auf einem Kapitell des Nordportals der Kathedrale von Tarragona stehen sogar drei Frauen am Bett der Gottesmutter (abgebildet bei Rudloff 1980).

<sup>363</sup> Maria wird hier nicht aktiv, halb aufgerichtet gezeigt, wie auf vergleichbaren Darstellungen auch zu finden, sondern als erschöpfte Wöchnerin. Schiller (1966, Bd.1, S.83) und Quintana de Uña (1987, S.272) bezeichnen dieses Motiv als typisch für eine Gruppe östlich beeinflusster Darstellungen des Geburtbildes. Die beiden Tiere werden in den Evangelien nicht erwähnt (Lk 2,1-20; Mt 1,25), sondern beziehen sich auf die Worte des Jesaja (Jes 1,3): "Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn, aber Israel kennt's nicht, und mein Volk vernimmt's nicht." Zur Interpretation der Tiere als Vertreter des Heidentums und des Judentums vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.83.

<sup>364</sup> Zur Hebammenlegende vgl. RP5 und RP7. Quintana de Uña (1987, S.273) nennt das Kapitell aus dem Langhaus Santa Marías die einzige bekannte Darstellung der Geburtsszene mit den zwei Hebammen in Navarra. Green (1994) stellt verschiedene Beispiele aus der romanischen Bauplastik zusammen, in denen eine bis drei Hebammen in das Geburtsbild aufgenommen werden. Die Autorin unterscheidet Darstellungen der Hebammen, in denen diese ihre Arbeiten verrichten (Vorhang zurückziehen, Essen bringen, das Kind waschen) von den Illustrationen der Legende. Hier verdeutlichen Gesten der Frauen, wie etwa das Berühren des Kindes oder der Mutter, die Geschichte. Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.84.

Hand gestützt, zu rekonstruieren.<sup>365</sup> Die erhaltene männliche Figur rechts außen ist höchstwahrscheinlich als Joachim zu identifizieren (s. u.).<sup>366</sup>

Ein Kapitell aus dem Apsideninneren von San Martín, Uncastillo, bestätigt diese Rekonstruktion (UnMaK4, Abb.196). Die einzelnen Elemente sind dort bis auf geringe Abweichungen so angeordnet wie sie die mutilierten Teile aus Sangüesa andeuten und die erhaltenen Partien zeigen. Das Kapitell entspricht demjenigen aus Sangüesa in Komposition und Stil auf verblüffende Weise (zur stilistischen Zusammengehörigkeit der beiden Skulpturen vgl. Kap.II.1.1). Maria liegt auf dem Kapitell aus Uncastillo ebenso mit geschlossenen Augen auf dem schräg gestellten Bett, das eine große Decke überzieht. Das Kind ruht in einem kleinen Bett hinter ihr. Ochse und Esel, hier nicht frontal, sondern von der Seite gezeigt, vervollständigen das Bild. Am Fußende des Bettes steht Joseph in der für ihn typischen Haltung, den Kopf nachdenklich aufgestützt, sein Haupt mit einer Melonenkappe bedeckt.<sup>367</sup> Wie in Sangüesa steht auch auf dem Kapitell aus Uncastillo hinter Maria eine weitere Person, hier allerdings ein bärtiger Mann. Nur der Kopf des Mannes ist zu sehen, da sich - in einer ungewöhnlich gewagten Komposition - die Decke um den Kopf der Gottesmutter schmiegt und in einem gewaltigen Schwung die linke Kapitellseite sowie den Körper des Mannes bedeckt. Er hält den schweren Stoff, dessen Falten durch viele parallele Rillen angedeutet werden, von unten und stützt damit auch den Kopf der Jungfrau.<sup>368</sup> Eine Volute bildet hier ebenso wie auf dem Sangüesener Kapitell die linke Kapittlecke. Auf der linken Schmalseite steht eine Frau, die die Hände vor ihrer Brust zum Gebet zusammengelegt hat.<sup>369</sup> Die rechte Schmalseite zeigt die Heimsuchung (vgl. Katalog II, UnMaK4, Abb.157).

## **IL12 Zwei Löwen beißen einen Ziegenbock (Doppelsäulenkapitell, Abb.400, 401)**

**Kämpfer:** Eine Ranke zieht sich wellenförmig auf dem Kämpfer entlang. Von ihr gehen längliche Blätter mit tiefen muschelförmigen Einkerbungen ab und füllen die durch den Rankenverlauf entstehenden halbkreisartigen Freiräume. Die auf dem Photo von 1950 noch erkennbaren Fehlstellen des Kämpfers wurden durch moderne Stücke, die das originale Ornament aufnehmen, ergänzt.<sup>370</sup>

**Erhaltung:** Allein die linke Hälfte des linken Kapitells ist gut erhalten. Auf der rechten Hälfte dieses Kapitells und links unten an dem rechten Doppelsäulenkapitell sind die Figuren noch in Umrissen zu erkennen. Der Rest des rechten Kapitells ist gänzlich zerstört.

<sup>365</sup> So auch Quintana de Uña 1987, 272.

<sup>366</sup> Vgl. Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, S.13 und Bildunterschrift 194 d; Quintana de Uña 1987, S.272, 273.

<sup>367</sup> Vgl. Schiller 1966, Bd.1, S.83: "Die alte Trauergeste der frühen Kunst ist zu einer den Kopf stützenden Haltung geworden, in der Joseph oft schlafend oder doch völlig unbeteiligt wiedergegeben wird." Die etwas unbeholfene Darstellungsweise läßt ihn auf dem Kapitell aus Uncastillo, den rechten Arm angewinkelt, die rechte Hand an das Ohr legen, den Ellbogen stützt Joseph in die linke Hand.

<sup>368</sup> De Egly (1964, S.35) bezeichnet diese Person als Joachim.

<sup>369</sup> De Egly (1964, S.36) sieht in der betenden Frau links eine zweite Darstellung der betenden Jungfrau Maria, was jedoch nicht überzeugt.

<sup>370</sup> Dasselbe Motiv einer flachen Laubranke wurde auch an anderen Fehlstellen eingesetzt, z.B. an dem Sockel des Portals, obwohl hier kein Fragment erhalten war, das auf ein derartiges Ornament schließen ließe.

**Beschr.:** Zwei Vierbeiner, Löwen oder Wölfe, beißen in den Nacken eines unter ihnen liegenden Huftiers, vermutlich eines Ochsen oder Ziegenbocks. Die Tiere stehen mit gekrümmtem Körper auf den Hinterläufen und haben jeder ein Vorderbein erhoben, so daß sich die Tatzen in der Kapitellmitte über ihren Köpfen treffen. Rücken und Hals der Vierbeiner sind mit einem dichten Löckchenfell überzogen. Hinter den erhobenen Tatzen bildet ein muschelartiges Blatt den Hintergrund. An den Kapittlecken rollt sich ein derartiges Blatt zu einer Eckvolute auf. Beide Kapitelle der Doppelsäule stellen das gleiche Motiv dar, das auf diese Weise verdoppelt wird. Zwischen dem bearbeiteten Kapitellkörper und der Kämpferplatte sind die Ecken und die Mitte eines ansonsten glatt belassenen Streifens durch zweimal der Länge nach eingekerbte Rechtecke markiert (vgl. IL13 und Kap.II.4.1, S.114).

Vgl. zur Wiederholung des Motivs in der gleichen Komposition und einem ähnlichen Stil in Agüero, Huesca und Biota Kap.II.4.2.

### **IL13 Harpyienpaar (Doppelsäulenkapitell, Abb.393, 394)**

**Kämpfer:** Der Kämpfer ist mit einem Laubfries verziert. Eine zarte Ranke zieht sich über die gesamte Länge der Kämpferplatte. Von der Ranke gehen seitlich Triebe ab, die in Blättern enden. Diese füllen die durch die Ranke entstandenen Halbkreise aus. Die Blätter teilen sich noch jeweils in zwei Blätter, von denen in Verlängerung der Ranke ein längliches kleines Blatt abgeht, das die verbleibende Ecke füllt.

**Beschr.:** Vier gleich gestaltete Mischwesen sind über die beiden Kapitellkörper verteilt. Sie haben Menschenköpfe, Flügel und einen Reptilienleib mit einem langen Schwanz, der unter ihrem Bauch zwischen die Vorderläufe geführt ist. Abwechselnd folgt ein Wesen mit bartlosem Gesicht einem Tier mit Vollbart. Die Harpyien sind paarweise derartig angeordnet, daß die zwei Mischwesen auf einem Kapitellkörper Brust an Brust mit rückwärts gewandtem Kopf stehen und sich mit den hinter der Brust ausgebreiteten Flügeln berühren.<sup>371</sup> Dementsprechend treffen die lang ausgestreckten Flügel der zwei Tiere, die auf verschiedenen Kapitellkörpern stehen, mit den Spitzen aufeinander. Die Köpfe und das Hinterteil sind einanderzugewandt. Gesichter, Flügel und Reptilienleib sind bei allen Wesen gleich strukturiert. Sie haben große mandelförmige Augen mit gebohrter Pupille, lange Nasen, die sich an den Nasenflügeln stark verbreitern, und schmale Lippen. Die Haare bestehen aus parallel nebeneinander liegenden, in sich gedrehten Zöpfen, die das Gesicht umrahmen. Die zwei bärtigen Tiere haben einen ebenso geformten Vollbart, der sich scharfkantig von den prominenten Wangen absetzt. Die Flügel bestehen aus zwei Federlagen: den kurzen Deckfedern, die ein Wulst am Flügelansatz einfaßt, und langen Schwingen. Der Reptilienkörper mit dem langen Schwanz wird durch etwa zehn wellenförmige Einkerbungen, die mit kleinen Strichen begrenzt sind, in scheinbar bewegliche Einzelsegmente unterteilt. Die Tiere stehen vor einem glatt belassenen Hintergrund. Zwischen der Kämpferplatte und dem Kapitell sitzen auch hier, wie bei dem Kapitell IA12 gesehen, doppelt eingekerbte "Würfel".

<sup>371</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Typus dieses Mischwesens, RZ3.

Artgenossen der vier Harpyien kommen in dem gleichen Stil und einer ähnlichen Anordnung gearbeitet, auf Kapitellen der Santiagokirche von Agüero (Abb.395) sowie auf Reliefs der Santiagokirche von Puente la Reina vor (vgl. Kap.II.4.1, S.114). In Sangüesa selbst findet sich ein identisches Harpyienpaar im rechten Zwickel (vgl. RZ3).

#### **IL14b Mehrere Hunde übereinander**

**Beschr.:** Zwei nach links gerichtete Hunde auf dem Kapitellring und zwei Hunde über ihnen belegen den Kapitellkörper. Die stark vereinfacht und im Vergleich zu den anderen Skulpturen ungelenk gebildeten Tiere haben eine lange Schnauze und tragen eine Art Halsband.<sup>372</sup>

#### **IL15a Stilisierte Bäume (Abb.582)**

**Beschr.:** Drei stilisierte Bäume mit prominenten Baumstämmen, von denen regelmäßig geführte Äste mit kleinen Blättern abgehen, bilden das Kapitell.

#### **IL15b Blendarkaden**

**Beschr.:** Prominent gearbeitete Blendarkaden folgen in zwei Reihen versetzt übereinander.

#### **IL18a, IL18b**

Die beiden Einsäulenkapitelle sind nicht in der ursprünglichen Versetzung erhalten, sondern nachträglich zu einem Doppelsäulenkapitell zusammengesetzt worden. Dafür wurde die linke Seite des rechten Kapitells gerade abgeschnitten, so daß mehr als die Hälfte des darauf gearbeiteten Reiters fehlt. Ein durchgehender Kämpfer, der schlicht belassen und nur leicht konkav eingewölbt ist, wurde hinzugefügt (modern?).

#### **IL18a Stilisiertes Baumkapitell**

**Beschr.:** Die Bäume sind ähnlich wie auf dem Kapitell IL15a gebildet. Hier gehen aber nur jeweils zwei blattbesetzte Äste vom Stamm ab und bilden die Baumkrone.

#### **IL18b Reiterzug der drei heiligen Könige (Abb.45)**

**Erhaltung:** Die linke Schmalseite wurde beschnitten, um Platz für das linke Kapitell zu machen und eine gerade Schnittfläche zu erhalten. Die rechte Schmalseite ist bis auf einen schmalen Streifen rechts außen abgeschlagen. Auch der Kapitellring ist an dieser Stelle beschädigt.

**Beschr.:** Den größten Teil der Frontseite des Kapitells nehmen ein Reiter und sein Pferd ein. Dicht dahinter folgt ein zweiter Reiter, der die Zügel fest in der Hand hält. Der Kopf seines Pferdes überschneidet das Hinterteil des Vierbeiners vor ihm.<sup>373</sup> Hinter dem Pferdekopf wächst ein Baum mit fünf fein eingekerbten Blättern bis unmittelbar unter den Kämpfer. Rechts über

<sup>372</sup> Vgl. Uranga Galdiano 1950, S.57: "una serie de animales barbaramente ejecutados que no sabemos si son caballos o cabras."

<sup>373</sup> Durch den Anschnitt der Skulptur und die Zusammensetzung als Doppelsäulenkapitell ist das Pferd nur bis zur Brust zu sehen. Von dem dazugehörigen Reiter erblickt man lediglich die Hand, die die Zügel führt. Das Hinterteil des Tieres sowie der Reiter wurden vermutlich auf der linken Schmalseite fortgeführt.

dem ersten Reiter ist ein sechszackiger Stern in einem Wolkenband zu sehen. Am äußeren rechten Rand steht ein bärtiger Mann mit Glatze und langem Gewand und blickt geradeaus.<sup>374</sup> Die zentrale bärtige Person wird durch eine Krone als König ausgezeichnet. Er hält in der Linken die Zügel, mit der Rechten rafft der Reiter seinen Umhang. Unter der Krone sind schulterlange Haare zu sehen. Das bodenlange Gewand legt sich den Körperrundungen folgend, in spiralförmige Falten. Ebenso detailliert wie der Reiter ist sein Pferd dargestellt: Es hat eine in feinen Strähnen am Hals liegende Mähne, Zaumzeug, eine Reitdecke und Steigbügel.

**Ikongraphie:** Das Kapitell zeigt den Ritt der heiligen drei Könige.<sup>375</sup> Ein Stern hatte den Königen die Geburt des neuen Königs der Juden angezeigt. Sie ziehen daraufhin zu Herodes und werden von Schriftgelehrten nach Bethlehem gewiesen. Von einem Engel vor Herodes gewarnt, nehmen sie jedoch einem anderen Weg (Mt 2,1-12). Zwei Könige sind auf dem Kapitell zu erkennen, rechts oben weist ihnen der Stern den Weg. Eventuell ist in dem stehenden Mann der dritte König zu sehen, der abgestiegen ist und sein Pferd, das entsprechend an der Bruchstelle plazierte gewesen war, an den Zügeln führt. Der Mann trägt jedoch im Gegensatz zu dem Reiter keine Krone.

Der Ritt der Magier wird im Vergleich zur nachfolgenden Anbetung der Könige (Epiphanie) selten dargestellt. Dennoch gibt es einige Illustrationen der Szene, die die Interpretation des Sangüesaner Kapitells bestätigen. So werden die Könige z.B. auf dem Fries in der Südapsis der Santiagokirche von Agüero hintereinander reitend gezeigt.<sup>376</sup> Der in der Mitte reitende Magier zeigt nach oben auf den Stern und schaut sich nach seinem Begleiter um.<sup>377</sup> Auf einem Kreuzgangkapitell aus San Pedro de la Rua in Estella reiten die Könige auf den thronenden Herodes zu, bei dem sie Auskunft über die Weissagung suchen.<sup>378</sup> In einigen Fällen wird der Ritt der Könige mit der eigentlichen Anbetung verbunden, und die Magier kommen auf ihren Pferden sitzend auf die Gottesmutter und das Kind zu.<sup>379</sup> Das Motiv des Reiterzugs der Könige wird meist innerhalb eines ganzen Kindheitszyklus dargestellt und nicht isoliert wie in

<sup>374</sup> Diese Figur ist nur von der Empore aus zu sehen und daher offensichtlich von allen Autoren übersehen worden, in der Literatur jedenfalls wird sie weder abgebildet noch erwähnt.

<sup>375</sup> Quintana de Uña 1987, S.273.

<sup>376</sup> Abgebildet in Iñiguez Almech 1968, Abb.177 und Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque Bd. 4, Abb.151. Auf dem Fries in Agüero wird die Geschichte der drei Könige im Rahmen eines Kindheitszyklus ungewöhnlich ausführlich dargestellt: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi, Reiterzug der Könige, die schlafenden Könige, Darbringung im Tempel, Herodes mit den Schriftgelehrten und Soldaten, Traum des Joseph, Flucht nach Ägypten.

<sup>377</sup> Ähnlich zeigt ein Kapitell aus dem Kreuzgang von San Juan de la Peña (Pe9, vgl. Kap.II.4.1) die Episode. Zwei der drei Reiter sind noch gut zu erkennen. Der dritte Reiter ist nur in Umrissen erhalten. Der zweite Reiter hebt den Arm, um auf den Stern zu zeigen, der vermutlich unter dem Kämpfer saß. Die Könige tragen hier nicht wie üblich lange Gewänder, sondern einen kurzen Rock und Stiefel mit einer langen gebogenen Spitze, die in dem Steigbügel steckt. Die rautenförmig gemusterte Reitdecke, Zaumzeug, Brustband und Steigbügel sind genau ausgestaltet. In den Archivolten des Nordportals der Kirche San Salvador in Ejea de los Caballeros nimmt jeder der drei Reiter einen eigenen Archivoltenstein ein. Sie sind im Gegensatz zu den nachfolgenden Szenen nicht radial angeordnet.

<sup>378</sup> Abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.272a.

<sup>379</sup> Vgl. Irache, Klosterkirche, Kapitell im Apsideninnern, abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.234b, 234c.

Sangüesa.<sup>380</sup> Eventuell war das Kapitell mit dem Reiterzug der heiligen Könige vor das auf gleicher Höhe angebrachte Langhauskapitell IL27 gestellt, auf dem trotz starker Mutilationen, eine Darstellung der Epiphanie rekonstruiert werden kann. Zusammen mit dem Kapitell IL8b, Geburt Christi, ergäbe sich ein kleiner Zyklus der Kindheit Christi.

### **IL26 Löwen in Schlingpflanzen (Abb.553, 554)**

**Kämpfer:** Der Kämpfer ist mit einer wellenförmig geschwungenen Ranke, aus der fünfblättrige Triebe wachsen, verziert. Die Ranke und die Blätter sind besonders fein ausgearbeitet und in der Mitte einmal eingekerbt.

**Beschr.:** Das Kapitell entsprach dem Langhauskapitell IL31 und zeigte an der Längsseite zwei in Ranken verschlungene Löwen und an den Schmalseiten jeweils einen Löwen. Der untere Teil der Längsseite ist vollständig zerstört. Lediglich die beiden Eckvoluten und die Löwenköpfe, die in eine Ranke beißen, sind erhalten. An der linken Schmalseite ist ein mit den Vorderläufen erhöht stehender Löwe zu sehen.

### **IL27 Zwei stehende Männer, Architekturabbreviatur (Epiphanie?, Abb.187, 188)**

**Kämpfer:** Auf einem konkav eingewölbten, glatten Untergrund sind abwechselnd je eine Menschenmaske und eine Blüte gearbeitet. Auf eine bartlose Maske mit heruntergezogenen Mundwinkeln folgt eine Maske mit Vollbart und abstehenden Ohren. Das Kämpfermotiv umklammert den Pfeiler und wird bis über die Wand fortgesetzt.

**Erhaltung:** Das untere Drittel der Kapitellängsseite ist komplett abgeschlagen. Nur noch schemenhaft erkennt man die Umrisse zweier stehender Figuren. Von den ebenfalls stehenden Figuren an der linken Schmalseite fehlen die Köpfe. Der Kapitellring ist beschädigt, so daß auch die Fußpartie von der Mutilierung betroffen ist. Von dem im oberen Drittel des Kapitellkörpers verlaufenden Häuserfries ist der untere Rand des rechten Hauses auf der linken Schmalseite herausgebrochen.

**Beschr.:** Zwei plastisch modellierte stehende Personen in bodenlangen Gewändern belegen die linke Schmalseite. Sie sind nach rechts zur Längsseite ausgerichtet. Die Person links hält in der linken Hand ein Gefäß (?), die rechte Hand schaut unter ihrem Umhang hervor. Ihr Begleiter rechts streckt beide Hände unter dem geschlossenen Umhang hervor. Die erhaltenen Umrißformen und Bruchstellen auf der Längsseite lassen unmittelbar neben der rechts erhaltenen Figur der linken Schmalseite den Oberkörper einer ebensolchen Person erkennen, die den linken Arm nach rechts ausstreckt. Es wären somit drei stehende, reich gekleidete Männer, die Gefäße in den Händen halten, und sich nach rechts zur Kapitellmitte bewegen, zu rekonstruieren. Worauf sie ausgerichtet sind, ist nicht mehr mit Gewißheit zu sagen. Die abgeschlagene Oberfläche deutet lediglich auf eine mehr Raum einnehmende Person hin, die

<sup>380</sup> So spricht King (1920, Bd.1, S.235) von einer Anbetungsszene, die jedoch nicht erhalten ist: "(...) the man riding on horseback belongs to a corresponding Epiphany, and the head of the following horse comes around the corner." Vgl. Quintana de Uña 1987.

vermutlich sitzend gezeigt wird und deren Schulterpartie noch zu erkennen ist. Rechts von ihr ist ein kleiner nimbierter Kopf zu erahnen. In der Ecke rechts unten ist ein Teil der Originalbearbeitung erhalten. Die Struktur deutet auf einen Flügel oder einen Umhang.

Das obere Drittel des Kapitells wird von einer stilisierten Häuserreihe eingenommen, die unmittelbar unterhalb des Kämpfers abschließt. Auf der Längsseite folgen fünf unterschiedlich gestaltete Häuser ohne Zwischenraum aufeinander, an der linken Schmalseite sind es zwei schmalere Häuschen. Vier Häuser haben drei bis fünf längsrechteckig ausgeschnittene Fenster. Das mittlere Haus wird dagegen von drei runden Fenstern durchbrochen, die eine Einkerbung rahmt. Die Untersicht zeigt, daß die Häuser dreidimensional ausgearbeitet und hohl sind. Sie enden in Zinnen, schließen gerade ab oder haben eine Kuppel mit Würfelmuster.

**Ikongraphie:** Drei kostbar gekleidete Männer mit Gefäßen in den Händen, die sich auf eine sitzende Person zubewegen und ihr etwas reichen, lassen im Analogieschluß zu den zahlreichen vergleichbaren Darstellungen des Motivs an eine Illustration der Epiphanie denken. Die drei Könige kommen, um dem Kind, das auf dem Schoß seiner Mutter sitzt, zu huldigen. Die Umrisse in der Mitte der Längsseite wären entsprechend als die sitzende Gottesmutter mit dem Kind - der kleine nimbierte Kopf rechts - zu rekonstruieren. Rechts bliebe genügend Platz für die Figur des stehenden oder sitzenden Joseph. Das erhaltene Stück daneben könnte von seinem Umhang stammen.

Zur Illustration dieser zu rekonstruierenden Epiphaniedarstellung sei auf das entsprechende Kapitell aus San Martín in Uncastillo verwiesen, das seitenverkehrt, eine sehr ähnliche Anordnung zeigt, wie sie für das Kapitell aus Sangüesa denkbar ist (UnMaK2, Abb.53). Der Bezug zu San Martín, Uncastillo, wird durch die innerhalb dieser Kirche an drei Kapitellen sehr ähnlich vorkommende Häuserreihe bekräftigt. Vgl. zu dem Motiv der Häuserabbreviatur Kap.II.2.2.a.

Die Kapitelle IL8b und IL18b aus dem Langhaus Santa Marías zeigen die Geburt Christi und den Reiterzug der drei Könige. Eine Darstellung der Epiphanie würde in diesen kleinen Zyklus zur Kindheitsgeschichte Jesu passen.

## **IL28 Vertreibung aus dem Paradies, Adam und Eva nach dem Sündenfall (Abb.47-49)**

**Kämpfer:** Ein locker gewundenes Flechtwerk aus vier Bändern liegt dem konkav eingewölbten Kämpfer auf, dessen Kanten Masken mit abstehenden Ohren markieren. Über den Schmalseiten des Kapitellkörpers bilden zwei quer liegende, miteinander verflochtene Achten das Kämpferornament.



**Erhaltung:** Die untere Hälfte der Längsseite ist in zwei unterschiedlich tief eingekerbten Schichten vollständig abgeschlagen. Ebenso fehlt die Säule.<sup>381</sup> Die Zerstörung betrifft auch die linke Hälfte der rechten Schmalseite. Von der hier stehenden weiblichen Figur fehlen der Kopf, der rechte Arm sowie die Beine. Der rechte Unterarm der männlichen Figur rechts neben ihr ist ebenfalls herausgebrochen. Seine Nase ist leicht beschädigt. Die linke Schmalseite ist heute nicht zu sehen, da der Hauptaltar, der fast die gesamte Apsidenhöhe einnimmt, sowie das unmittelbar dahinter folgende Apsidenrund den Blick versperren.

**Beschr.:** Auf der oberen Hälfte der Langseite sind zwei bärtige Köpfe zu erkennen. Der Mann rechts trägt eine Krone, seine Haare sind hinter die großen Ohren gestrichen. Rechts von ihm nimmt eine Baumkrone die verbleibende Ecke ein. Zwischen den beiden Köpfen sind ein sehr viel kleinerer Kopf sowie kleine Flügel zu sehen, so daß hier ein Engel rekonstruiert werden kann. Unmittelbar unter dem Kämpfer, aber noch auf dem Kapitellkörper, zieht sich ein schmales Würfelband entlang, das rechts nicht fortgesetzt wird. Dort ist das analoge Band glatt belassen. An der rechten Schmalseite steht ein nackter Mann neben einer nackten Frau mit vollen Brüsten und rundem Bauch mit gebohrtem Bauchnabel. Mit der Linken verdeckt die Frau ihre Scham. Ihr männlicher Begleiter ist ebenfalls nackt, steht barfuß auf dem Kapitellring und hält seinen linken Arm angewinkelt vor die Brust. Mit der Rechten verdeckt auch er seine Scham. Den Raum zwischen ihm und der Mauer füllt eine Pflanze, deren Blätter dem Baum von der Längsseite entsprechen. Der Mann trägt einen in sich gerillten Vollbart, der in mehreren Strähnen zusammengefaßt, seine kantige Kinnpartie umschließt. Er hat auffallend große, abstehende Ohren. Mehrere wulstartige Fransen bilden das Haupthaar. Die Augenlider umschließen als zwei schmale Wülste den hervorstehenden Augapfel mit gebohrter Pupille.

**Ikonomographie:** Der nackte Mann, der mit der einen Hand seine Scham bedeckt und sich mit der anderen an die Brust faßt, in Kombination mit einer nackten Frau zu seiner Seite, die ebenfalls bemüht ist, ihre Nacktheit zu verbergen, entspricht der weit verbreiteten Darstellung von Adam und Eva nach dem Sündenfall.<sup>382</sup> Die Stammeseltern sind sich ihrer Nacktheit, d.h. ihrer Schuld bewußt, der eigentliche Sündenfall hat bereits stattgefunden. Die für den schuldbewußten Adam so typische Geste des sich an den Hals Fassens, wie sie beispielhaft das bekannte Kapitell aus dem Kreuzgang von San Juan de la Peña vorführt (Pe2, Abb.366), ist hier etwas tiefer auf die Brust "gerutscht". Wie in einem Schuldbekenntnis schlägt sich Adam an die Brust.

Die wenigen erhaltenen Elemente der stark mutilierten Längsseite lassen - im Zusammenhang mit der rechten Schmalseite - die Interpretation der männlichen Figur als Gottvater zu. Der gekrönte Gottvater rügt die sündigen Stammeseltern und weist sie aus dem Paradies. Der Engel, der auf vergleichbaren Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies mit erhobenem

<sup>381</sup> Die Säule wurde in der zweiten Restaurierungskampagne ergänzt und fehlt entsprechend auf der Abbildung von 1950.

<sup>382</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem Relief LZ9.

Schwert Adam und Eva aus dem Paradies jagt, wurde hier auf eine kleine, fliegenden Himmelsgestalt reduziert. Der Baum rechts verweist auf das Paradies.<sup>383</sup>

Die sich daraus ergebende Ergänzung des Themas als Rekonstruktion der linken Schmalseite wäre die Darstellung des eigentlichen Sündenfalls, wie ihn beispielsweise das Relief im linken Zwickel (LZ9) der Fassade Santa Marías abbildet. Auch ein Kapitell aus San Lorenzo in Uncastillo zeigt eben diese zwei nacheinander ablaufenden Zeitmomente nebeneinander, den Sündenfall und die Erkenntnis der Sünde.

### **IL29 Vegetables Kapitell (Abb.227)**

### **IL31 Löwen in Ranken (Abb.551, 552)**

Vgl. zur Beschreibung des Kapitells Kap.II.6.c. und die Ausführungen bei IL26.

### **IL32 Vogelharpyien (Abb.531, 532, 534)**

Vgl. zur Beschreibung des Kapitells Kap.II.6.a und zur apotropäischen Funktion der dämonischen Mischwesen Bredekamp 1989.

## **6. KAPITELLE AUS SANTA MARIA, SANGÜESA, IM MUSEO DE NAVARRA (PAMPLONA) UND DEM METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK**

Einige Kapitelle, die herausgelöst auf dem Boden Santa Marías gefunden worden waren, werden heute im Museo de Navarra, Pamplona aufbewahrt.

### **Mu1 Zwei Ritter (Abb.411, 412)**

**Erhaltung:** Zwischen den Köpfen der beiden Männer ist ein Stück des Steins so weit herausgebrochen, daß der Kopf des rechten Ritters ganz fehlt. Ebenso fehlt ein Stück der unteren Kante, wodurch das Bein und die Schildspitze dieses Soldaten beschädigt sind. Die linke Kapitellseite wurde unbearbeitet belassen. Weder Kapitellring noch Kämpfer sind erhalten.<sup>384</sup> In Verlängerung der Keule des rechts stehenden Soldaten verläuft eine exakt geschlagene Kerbe, die das Ende des bearbeiteten Steins markiert. Rechts von ihr ist der Block nicht weiter ausgestaltet, sondern nur begradigt. Eventuell war dieses Stück in eine Mauer eingelassen.

<sup>383</sup> Vgl. die Darstellungen des Motivs in Santa María, Uncastillo (UnGK4, Abb.455, vgl. Kap.II.5.1.), und San Esteban, Sos del Rey Católico (Apsidenkapitell innen, Abb.454, vgl. Kap.II.5.2.b).

<sup>384</sup> Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, Abb.195b) bilden das Kapitell in einer Anbringung ab, in der ihm eine Kämpferplatte locker aufgelegt wurde, die ursprünglich vermutlich jedoch nicht dazugehörte.

Das Kapitell wurde, laut Eintragung der Museumskartei, frei herumliegend bei Arbeiten in der Kirche gefunden.<sup>385</sup> Es ist für eine Eckstellung zweiansichtig gearbeitet, vergleichsweise klein und diente vermutlich als Fensterkapitell. Die Zuschreibung zur Bauplastik Santa Marías wird durch stilistische Verbindungen zu anderen Kapitellen im Innern bestätigt (vgl. Kap.II.4.1).

**Beschr.:** Zwei Soldaten stehen Schild an Schild einander gegenüber. Beide umfassen mit ihrer großen Hand eine dicke Keule und halten sie hinter ihrem Rücken, bereit, jeden Moment auf den Gegner einzuschlagen. Sie tragen bis über die Knie reichende Kettenhemden mit langem Arm und mit einer bis zur Stirn und bis unter die Nase gezogenen eng anliegenden Kapuze, so daß allein die Augen und die Nase zu sehen - und damit auch durch den Gegner verletzbar - sind.<sup>386</sup> Übereinander geschichtete Zick-Zack-Linien deuten die Struktur des Kettenhemdes an. Die Schilde der beiden Kontrahenten hängen an einem Gurt von ihrer Schulter. Sie werden von Doppelkerben und einem breiten Rand eingefast, der kreuzweise eingeritzt ist. Der linke Schild ist mit Rauten verziert, die abwechselnd glatt belassen oder kreuzweise eingeritzt sind. Der Schild des Ritters rechts wird von breiten diagonalen Streifen mit Kreuzmuster überzogen. Große hervorstehende Augen mit runden Pupillen dominieren das Gesicht des linken Ritters. Die Nase zeichnet sich durch besonders breite Nasenflügel aus. Links über dem linken Ritter ist ein zweimal eingekerbtes Rechteck erhalten, wie es z.B. ebenso an dem Kapitell IL13 vorkommt.<sup>387</sup>

Das Motiv der einander gegenüber stehenden Soldaten in Kettenhemden wird bis hin zu den Details auf einem Kapitell am Westportal der Santiagokirche in Agüero (Abb.414) sowie auf einem Kapitell aus San Miguel in Biota (Abb.415) exakt wiederholt (vgl. Kap.II.4.1).<sup>388</sup>

**Ikonographie:** Das vergleichbare Kapitell aus Agüero gibt einen Hinweis auf eine mögliche Bedeutung des Motivs. Zwei bärtige Männer in langen Gewändern und Umhängen, die auf der linken Kapitellseite dargestellt sind, kommentieren den Ritterkampf rechts von ihnen, auf den sie zeigen. Die Schilde der beiden Kontrahenten weisen eine für die inhaltliche Interpretation

<sup>385</sup> Die Kartei des Museo de Navarra vermerkt zu dem Kapitell: "Nr.445 Diputación Foral de Navarra, Museo de Navarra, Inventario General, Capitel Fig. de Guerrero, piedra, 46 cm, muy deteriorado Sala VII planta baja. Escultura románica, esculpida en piedra, al relieve. Capitel del Maestro de San Juan de la Peña, activo entre 1145 y 1175. Minuciosidad en el tratamiento de la cota de malla y la celada. Repite, sin variantes, el tema del capitel del costado izquierdo de la puerta de Santiago de Agüero (Huesca). Procedencia Sangüesa, hallado en excavación. Es de ángulo y pudo pertenecer a una ventana. Igl. Sta. María la Real. Bibliografía: Uranga Galdiano, S.14, lám.195 b y c y 183 b."

<sup>386</sup> Das Kettenhemd, auch Ringelpanzer genannt, war die dominierende Schutzpanzerung des europäischen Reiterkriegers. Es ist ein taillenloser Körperpanzer aus einem Geflecht von vernieteten oder verschweißten Eisenringen. Im 12.Jh. wurden die bis dahin ellbogenlangen Ärmel verlängert und mit Fäustlingen versehen, außerdem wurde eine Kapuze angefügt (vgl. Kühnel 1992, S.209-210)

<sup>387</sup> Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.14) sind die einzigen, die das Kapitell erwähnen und abbilden. Vgl. zu den Keulen, die die Kämpfer gegeneinander erheben, Angermann 1986, S.60. Er unterscheidet die Kampfstöcke oder Kampfkeulen als Waffen des einfachen Bürgers von den Schwertern, die dem Kleinadel vorbehalten waren.

<sup>388</sup> Auf dem Kapitell rechts außen (AgGK8) kämpft ein vergleichbarer Soldat mit Schild und erhobenem Schwert gegen einen Kentauren. Im Innern der Kirche werden mehrere berittene Soldaten mit Rundschildern gezeigt.

aufschlußreiche Verzierung auf: Der Schild des Soldaten links wird wie in Sangüesa von einem breiten Rand eingefasst, die eigentliche Schildfläche verzieren Halbmonde. Den Schild seines Gegners belegen Kreuze. Die Deutung der beiden Kontrahenten als Maure, der seine Waffe gegen einen Christen erhoben hat, liegt angesichts der Zeichen Mond und Kreuz sowie der politischen Gegebenheiten zur Entstehungszeit der Bauplastik nahe.<sup>389</sup> Die Gegend um Agüero war zwar schon zurückerobert, als die Kirche errichtet wurde, die Gefahr möglicher Angriffe maurischer Truppen war damit aber nicht für immer gebannt, und weiter südlich ging die Reconquista unvermindert weiter. Auf einer ersten Bedeutungsebene treten hier also Mauren gegen Christen an, und in der Darstellung ist möglicherweise ein zeitpolitischer Bezug zu sehen. Auf einer zweiten Bedeutungsebene sind die beiden Kämpfer vermutlich als Sinnbild zu verstehen. Damit läßt sich der Zeigegestus der Alten erklären. Die Männer erläutern ein Gleichnis: Die gegeneinander antretenden Soldaten stehen für die Sünde der Zwietracht (*discordia*) bzw. des Zorns. Iñiguez Almech verweist auf die umgebenden Gewändekapitelle, die seiner Meinung nach ebenfalls verschiedene Laster darstellen. So sei mit der tanzenden Frau die Sünde der *Luxuria* angesprochen und in den Tieren, die einen Ziegenbock fressen (AgGK1, vgl. IL12, Abb.402), die Wildheit (*verocitas*).<sup>390</sup>

Auf dem Sangüesener Kapitell werden die Kämpfer im Unterschied zu den Kontrahenten auf dem Kapitell aus Agüero und zu anderen Kampfdarstellungen (z.B. Santa María, Uncastillo, UnGK2) nicht durch ihren Schild als Gegner, etwa als Maure und Christ, charakterisiert. Die gegeneinander antretenden Männer vereinen vermutlich verschiedene Bedeutungsschichten: Gut gegen Böse, Christ gegen Heide, Laster gegen Tugend.<sup>391</sup>

## **Mu2 Vegetables Kapitel (Abb.576)**

**Erhaltung:** Der Kämpfer fehlt, der Kapitellring ist an einigen Stellen abgebrochen. Nach Uranga/ Iñiguez wurde das Kapitell am Fenster der Nordwand gefunden.<sup>392</sup>

**Beschr.:** An den Kapitellkanten und in der Mitte rollen sich jeweils zwei Blätter zu Voluten auf, die nebeneinander liegen. Zwischen den Voluten befinden sich zwei Stege. Darunter bilden fünf

<sup>389</sup> Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.183b, S.29.

<sup>390</sup> So auch Iñiguez Almech 1968, S.233. Der Autor diskutiert die mögliche Interpretation der beiden Kontrahenten als Roland, der gegen den Riesen Ferragut antritt (vgl. das berühmte Kapitell mit diesem Motiv an dem Palast von Estella, Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,3, Abb.292). Er selbst lehnt diese These jedoch ab, da sich derartige Kampfszenen sehr häufig in der romanischen Bauplastik finden ohne diese spezielle Episode aus der Rolandsage zu illustrieren. Martínez de Aguirre/ Menéndez Pidal (im Druck, nach Melero Moneo 1995, S.58) sehen in der Gestaltung der Schilde sowohl auf diesem Kapitell als auch auf den vergleichbaren Kapitellen in Biota und Agüero einen Bezug zu Wappen aus dem Kreuzgang der Kathedrale von Tudela. Das die Schilde überziehende Netz aus Rhomben sei ein "recurso bastante particular dentro de la heráldica navarra del momento" und diene als Datierungshinweis auf Ende des 12.Jhs.

<sup>391</sup> Vgl. zu diesem Kapitell Uranga/ Iñiguez (1973, Bd.1,3, S.14): "(...) hay otro (capitel) suelto (Museo de Navarra) encontrado en la excavación, que reitera sin variantes el situado al costado izquierdo de la puerta de Santiago, en Agüero (Huesca) no sé cuantas veces citada. Ambos, de Sangüesa y Agüero, tienen la particularidad casi única en lo navarro de llevar divisas en los escudos de forma de cometa, en uso desde finales del XI. Este de aquí es de ángulo, pequeño, y pudo pertenecer a una ventana."

<sup>392</sup> Uranga Iñiguez 1973, Bd.1,3, Bildunterschrift Abb.193c

große Blätter, deren Spitzen nach unten gebogen sind, den eigentlichen Kapitellkörper. Die Blätter sind an den Seiten gewellt und an der Oberseite eingekerbt. Vgl. IAo.

### **Mu3 Vegetables Kapitell (Abb.577)**

**Erhaltung:** Der Kapitellring ist an einigen Stellen beschädigt.

**Beschr.:** Über einem Kranz aus drei breit aufgefächerten Blättern mit einem Perlsteg in der Mitte rollen sich zu jeder Seite zwei übereinander angeordnete Blätter zu Voluten auf. Zwischen den Volutenblättern formen sich zwei kleinere Blätter zu einem Punktsteg an der Kapitellachse. Die Blätter sind der Länge nach mehrfach eingekerbt und haben einen zackigen Rand. Über ihnen sitzt in der Mitte und an den Seiten je ein rechteckiger, zweimal eingekerbter Steg (vgl. IL12, IL13).

### **Mu4 Zwei Vogelwesen (Abb.416)**

**Erhaltung:** Der Kämpfer fehlt. Die linke Kapitellseite ist stark beschädigt. Körper und Nasenspitze des Tieres links sind abgeschlagen, ebenso fehlt die Nasenspitze des Wesens rechts. Am oberen Kapitellrand ist ein Stück des Steins in der Mitte keilartig herausgehauen.

**Beschr.:** Zwei Mischwesen mit kugeligen Vogelkörpern, langen Beinen, Krallen, kleinen, runden Köpfen beugen ihre Hälse weit nach unten und schauen sich an. Die Augen sehen durch Falten um die Nase wie zugekniffen aus und so beäugen sich die Wesen mißtrauisch. Ihre Ohren liegen hoch am Kopf an. Die schlanken Beine scheinen den kugeligen Körper kaum tragen zu können und den kurzen Flügeln traut man nicht zu, die schweren Tiere in die Luft heben zu können.<sup>393</sup>

Eine erstaunliche Parallele besteht zwischen dem Kapitell aus Sangüesa und einem Kapitell, das sich im University Art Museum in Bloomington, Indiana, befindet und vermutlich aus Burgund oder der Ile-de-France stammt (Abb.417). Es zeigt ebensolche Wesen, in der Literatur als Drachen bezeichnet, in dergleichen Position.<sup>394</sup>

Die Herkunft des Kapitells ist nicht gesichert. So geht Malaxecheverría davon aus, daß es aus der nicht mehr erhaltenen Kirche San Nicolás, Sangüesa, stammt und nicht aus Santa María.<sup>395</sup>

Stilistische Parallelen zu der Werkgruppe des "Meisters von San Juan de la Peña" sowie sehr ähnliche Wesen in San Miguel, Biota (BiGK3), sprechen jedoch für eine Zuschreibung dieses Kapitells zur Bauplastik der Hauptkirche Santa Maria, Sangüesa (vgl. Kap.II.4.1).

<sup>393</sup> Malaxecheverría (1990, S.57-61) bezeichnet die Wesen als Straußenvögel.

<sup>394</sup> Vgl. Cahn 1974/75, S.53. Der Stein war vermutlich als Konsole konzipiert.

<sup>395</sup> So auch Melero Moneo 1992 Navarra, S.79. Sie bezeichnet die Wesen als "aves con cabeza de perro". Vgl. zu San Nicolás, Kap.II.6.2, Anm.37.

**Mu5 Mann, Tier und Perlband, Metropolitan Museum, New York (Abb.208, 209)**

**Erhaltung:** Unter dem Kapitellrand ist ein Teil des Säulenschaftes erhalten. Der Kopf des Löwen ist bis auf ein Ohr und ein Auge herausgebrochen.

**Beschr.:** Ein junger, bartloser Mann hockt barfuß, mit breit auseinanderstehenden Knien auf dem Kapitellring. Er hat beide Hände auf die Knie gelegt, so daß seine Arme scharf angewinkelt sind. Zwischen den Beinen fällt sein Gewand in viele Falten. Der Mann hat glatte, kurze Haare und auffallend große, abstehende Ohren. Zwei dünne Wülste fassen die Augen mit einer rund ausgearbeiteten Pupille zitronenförmig ein. Um die andere Kapitellseite bewegt sich ein Löwe auf den Mann zu, ohne ihn jedoch zu berühren. Zwei in einem lockeren Zopf umeinander gelegte Perlbänder trennen die beiden Wesen voneinander und werden hinter dem Mann wie ein tief gesetzter Kämpfer fortgeführt.

Simon schreibt das Kapitell, das heute im Metropolitan Museum, New York, aufbewahrt wird, aufgrund stilistischer Verbindungen der Bauplastik Santa Marías von Sangüesa zu.<sup>396</sup> Die großen, weit oben am Kopf ansetzenden Ohren und die großen Augen mit einem geradezu hypnotisierenden Blick können an mehreren Archivoltenfiguren und Skulpturen der Zwickel Santa Marías abgelesen werden. Die Parallelen zwischen dem Mann des New Yorker Kapitells und einer ehemaligen Archivoltenfigur, die im linken Zwickel eingelassen wurde (Sitzender Mann LZ4) sowie den Ringern (LZ11) überzeugen. Der Gesichtsschnitt mit dem spitzen Kinn, die großen, hoch am Kopf ansetzenden Ohren, die kappenartigen Haare sowie die zitronenförmig von zwei Wülsten eingefassten Augen ähneln einander. Der sich an den Handgelenken in mehrere Falten legende Stoff seines Gewands spricht außerdem für die Herkunft aus Sangüesa (vgl. z.B. LZ22 Frau mit aufgestütztem Kopf, LZ27 Mann in Rad). Das zu einem lockeren Zopf gewundene, mit Perlen besetzte Band, das am Rand eingekerbt ist, kommt ebenso innerhalb der Bauplastik Santa Marías vor. Ein vergleichbares Perlband bildet die Flechtornamente in den Zwickeln (LZ6,Z18) sowie am Kämpfer des Apsidenkapitells im Inneren IAc (Avaritia). Wenn auch die hohe Bearbeitung der fast vollplastisch hervortretenden Figur des jungen Mannes für die vergleichbaren Kapitelle der navarresischen Kirche ungewöhnlich ist, ist eine Zuschreibung des Kapitells zur Bauplastik Santa Marías durchaus überzeugend. Die Skulptur wäre dann der Stilgruppe A zuzuschreiben (vgl. Kap.II.1.1.).

<sup>396</sup> Simon 1984, S.152, Nr.4. Vgl. auch Breck 1922, Nr.108.

## KATALOG II

### DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SAN MARTIN, UNCASTILLO

#### 1. SKULPTUREN IM APSIDENINNEREN (Schaubild 6)<sup>397</sup>

##### a. Kapitelle

Die vier Doppelsäulenkapitelle aus dem Apsideninneren San Martíns gleichen einander im Aufbau. An der Längsseite entwickelt sich die mehrfigurige Hauptszene frontal auf ganzer Länge. Einzelne Figuren, die frontal ausgerichtet und damit nicht auf die Hauptszene bezogen sind, belegen die Schmalseiten.<sup>398</sup>

##### 1. Skulpturenensemble

**Erhaltung:** Das linke Einsäulenkapitell sowie die beiden Säulenfiguren fehlen. Die Säulen sind moderne Ergänzungen.

**Kämpfer:** Der Kämpfer ist über dem Einsäulenkapitell stark mutiliert. Die Kämpferplatte des Doppelsäulenkapitells mit großen, flachen, nach rechts wachsenden Blättern ist aus einem gelblicheren Stein gearbeitet als der Kapitellkörper und scheint zumindest partiell modern zu sein.

##### **UnMaK1 Drei Marien am Grab, Häuserfries mit Vögeln (Abb.185, 186)**

**Erhaltung:** Nach den Photos und dem Bericht von de Egly zu urteilen, wurde allein der mittlere Teil des Doppelsäulenkapitells bei der Entdeckung des gesamten Skulpturenensembles in der Apsis am Boden liegend gefunden.<sup>399</sup> Das Fragment zeigt den Engel, die direkt neben ihm stehende Frau und einen Teil der zweiten Frau sowie die Häuserreihe darüber. Heute ist das Kapitell auf beiden Seiten ergänzt und mit einem Kämpfer ausgestattet, linkerhand des nördlichen Fensters angebracht. Es gibt keinen Restaurierungsbericht, der Aufschluß darüber geben könnte, ob die seitlich hinzugefügten Teile Originalfragmente oder moderne Ergänzungen sind. Die Seitenteile des Kapitells sind dunkler als das Mittelteil, der Steinschnitt ist gröber, die Figuren nur in Umrissen angedeutet, so daß diese Teile als moderne Ergänzungen denkbar sind.<sup>400</sup> Die Häuserreihe wird entgegen vergleichbaren Darstellungen (s.u.) mit phantasievoll gestalteten Häusern einheitlich als einfache stilisierte Gebäude weitergeführt.<sup>401</sup> Unterhalb des Engels ist der Kapitellring abgebrochen und dieser Teil der

<sup>397</sup> Zur Baugeschichte, der Datierung und der Literatur zu San Martín vgl. Kap.II.1.1.a, Anm.4.

<sup>398</sup> Die Doppelsäulenkapitelle sind 36-37 cm hoch, die Einsäulenkapitelle nur 24,5 cm (nach de Egly 1963, S.186).

<sup>399</sup> De Egly 1963, S.185: "(...) el otro capitel doble está peor conservado y solamente puede identificarse en su cara principal una escena que probablemente representa a las santas mujeres con el ángel apuntando hacia el vacío sepulcro de Jesucristo (...)."

<sup>400</sup> Dieses Kapitell ist im Unterschied zu den stumpfen, hellen Kapitellen aus einem sehr viel dunkleren, glänzenden Stein gearbeitet.

<sup>401</sup> Zur Architekturabbreviatur vgl. Katalog I, GK3 und GK4, IL27 sowie Kap.II.1.1.a.

Skulptur unter dem Umhang des Engels beschädigt. Die linke Schmalseite ist nicht zu sehen, da hier direkt ein kannellierter Pfeiler anschließt. Teile des Kapitellrings sind ergänzt worden.

**Beschr.:** Ein schmales Band aus kleinen, vereinfacht dargestellten Häusern verläuft wie ein Fries oberhalb der zentralen figürlichen Szene des Doppelkapitells unter dem Kämpfer. Die kleinen Häuschen sind mit einer Zinnenbekrönung, einem Kuppeldach, geradem Abschluß und schmalen Fensterschlitzten sowie Rundfenstern individuell gestaltet. In den längsrechteckigen Häusern, die mit ihren schmalen Fensteröffnungen eher an Käfige erinnern, sitzen Vögel, die ihre Hälse durch die "Gitter" geschoben haben.

Im Zentrum der figürlichen Komposition des eigentlichen Kapitellkörpers steht ein Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln, der nach links zeigt. Neben ihm folgen zwei Frauen. An der rechten Kante und der rechten Schmalseite sind schemenhaft zwei weitere Frauen zu erkennen. Links des Engels belegt eine nicht genauer zu identifizierende stehende Person, eventuell mit einem Stab in der Hand, die linke Kapitellkante. Von der Häuserreihe hängen zwei Gefäße herab, vermutlich zwei Öllampen. Der Engel trägt ein in der Taille gegürtetes, knöchellanges Gewand. Über seinen Schultern liegt ein langer Schal oder Umhang, der rechts unten unmotiviert gerade verläuft, als ob er auf einem rechteckigen Gegenstand, etwa einem Tisch oder ähnlichem, aufläge. Links von dem rechten Flügel ist ein Bruchstück, ein weiteres Stück Umhang oder ein Flügel (?), zu sehen.

**Ikonomie:** Ausgehend von dem als original gesicherten Mittelteil, sind allein der Engel und zwei verschleierte Frauen unter einer Häuserreihe sowie zwei von oben herabhängende Lampen für die inhaltliche Deutung heranzuziehen. Auf beiden Seiten ist genügend Platz, um weitere Personen oder Gegenstände zu ergänzen. Die aufgeführten Elemente lassen im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen an eine Illustration der **drei Marien am Grab Christi** denken (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; Lk 24,1-9) - eine oder zwei Marien wären rechts hinzuzufügen, so wie es in der Restaurierung getan wurde.<sup>402</sup> Der Engel zeigt nach links auf das leere Grab, das zu ergänzen wäre, und die hängenden Gefäße sind als Grablampen zu bezeichnen.

### **UnMaK1a Vegetables Einsäulenkapitell**

**Erhaltung:** Die Kämpferplatte ist weitgehend abgestoßen und hat den oberen Teil des Kapitellkörpers beschädigt.

<sup>402</sup> Entsprechend dieser Deutung der zentralen Szene wäre der Stoff links des Engels als ein Stück des Leichentuchs, das aus dem Grab hängt, zu deuten. Alle Bildelemente, die Schiller (1968, Bd.2, S.18) als für die Szene der drei Marien am Grab bestimmend aufzählt, sind damit auf dem Kapitell vorhanden: das geöffnete, leere Grab, die drei Frauen, auf einigen Darstellungen sind es auch vier sowie (nach Mt, Mk) einen oder (nach Lk) zwei Engel. Es fehlen allerdings die zumeist dargestellten schlafenden Soldaten, die das Grab bewachen sollten. In der Literatur wird das Kapitell San Martíns übereinstimmend als die drei Frauen am Grab bezeichnet (z.B. de Egry 1963, S.185). Zahlreiche vgleichbare Darstellungen des Motivs in der romanischen Bauplastik Nordspaniens lassen sich aufführen, die diese Interpretation unterstützen, z.B. in Estella (EsR3 und EsR4, Abb.638, 639), Torres del Río, Santa María la Real in Aguilar de Campoo sowie Santa María de Lebanza (Kat. Ausst. New York 1993, Nr.97b, Nr.98b, S.218-220).



**Beschr.:** Mehrere, in zwei Lagen übereinander geschichtete einfache Blätter belegen den Kapitellkörper.

## **2. Skulpturenensemble (Abb.51, 290)**

**Erhaltung:** Die Säule des rechten Einsäulenkapitells mit abgeflachten Seiten ist vermutlich eine moderne Ergänzung.

**Kämpfer:** Vergleichsweise grobe, in sieben Blätter aufgefächerte Blüten belegen den Kämpfer. Das Kämpfermotiv wird auf den Deckplatten der Einsäulenkapitelle fortgesetzt.

### **UnMaK2a Verkündigung**

**Beschr.:** Die linke Kapitellseite belegt ein Engel mit weit nach hinten ausgestrecktem, fein strukturierten Flügel. Er legt die Hände mit den Handinnenflächen nach außen vor die Brust und ist auf die Kapitellkante ausgerichtet. Auf der rechten Kapitellseite stehen frontal zwei Frauen. Die dem Engel am nächsten platzierte Frau hält die Hände in einer ähnlichen Haltung wie das Himmelswesen vor die Brust, ihre Begleiterin hat den Arm quer über die Brust gelegt.

**Ikonomie:** Das Kapitell zeigt die Verkündigung an Maria in der vergleichsweise seltenen Darstellungsart, bei der Maria eine weibliche Begleitperson beigegeben wird. Das Kapitell San Martíns gleicht sowohl in der Komposition als auch im Stil dem Gewändekapitell GK1 in Sangüesa (Abb.92).<sup>403</sup>

### **UnMaK2 Epiphanie (Abb.44, 53)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Kindes ist herausgebrochen und die rechte Kämpferecke abgestoßen.

**Beschr.:** An der linken Schmalseite steht frontal eine Frau, die einen Gegenstand hielt oder einfach die Hände vor dem Oberkörper zusammenlegt. Eine kleine Volute an der Kapitellkante trennt sie von der Hauptszene, die sich auf der Langseite entwickelt. Im Zentrum thront Maria auf einem Bestienkopf<sup>404</sup> und reicht das Kind auf ihrem Schoß dem rechts daneben stehenden König, der sich weit zu Christus herunterbeugt, so daß der Umhang hinter seinem Rücken wie erstarrt zurückweht. Der König reicht dem Kind einen Gegenstand, vermutlich ein rundes Gefäß. Links von Maria schaut Joseph, auf einen Taustab gestützt, der Szene zu. Hinter der Dreiergruppe - Maria, Kind, König - verläuft ein mehrfach eingekerbtes Perlband, wie es auf dem Kapitell UnMaK4a wiederholt wird. An der rechten Kante steht der zweite König, der von dem dritten König direkt neben ihm, an der rechten Schmalseite, gefolgt wird. Alle drei tragen hohe, durchbrochene Kronen und halten einen Gegenstand in den Händen.

<sup>403</sup> Vgl. zu diesem besonderen Darstellungstypus der Verkündigung an Maria Katalog I, GK1.

<sup>404</sup> De Egly (1963, S.184) irrt, wenn sie von einer "silla de tijera" spricht. Gewöhnlich sitzt Maria auf einem Faldistorium, das häufig in Löwenköpfen endet (z.B. Huesca, San Pedro el Viejo, Tympanon Epiphanie, Abb.625). Die hier gewählte Sitzgelegenheit, ein großer Katzenkopf, ist selten, findet sich aber z.B. auch auf einem Kapitell aus Santo Domingo de la Calzada (Rioja), das ebenfalls die Epiphanie zeigt (abgebildet bei Iñiguez Almech 1968).

### **UnMaK2b Zwei Vögel trinken aus einem Kelch (Abb.193)**

**Erhaltung:** Ein großes Stück der Kämpferecke ist herausgebrochen.

**Beschr.:** Zwei Vögel stecken ihren Schnabel in ein an der rechten Kapitellkante plaziertes Gefäß, das mit einem Perlband verziert ist und kugelförmige Früchte enthält. Hinter den Tieren spannen sich große, einfache Blätter auf.<sup>405</sup>

### **3. Skulpturenensemble (Abb.291)**

**Kämpfer:** Der Kämpfer der drei Kapitelle wird von aufrecht stehenden, tief eingekerbten Palmetten gebildet, die seitlich von einem schmalen Blatt eingefasst werden, das nach oben geöffnet ist.

### **UnMaK3a Vegetables Kapitell**

**Beschr.:** Zwei große Blätter bilden den Sockel für drei versetzt darüber angebrachte Blätter, deren Unterseiten mehrfach eingekerbt sind. Vgl. GK6, Abb.191.

### **UnMaK3 Zu Schleifen gewundene Blätter, Häuserfries (Abb.183)**

**Beschr.:** Häuser mit abwechselnd gerade abschließenden und dreieckigen Dächern bilden im oberen Drittel des Kapitells einen stilisierten Architekturfries. Die Häuser werden von hohen, schmalen Fenstern durchbrochen und schließen nach unten gerade ab. Auf dem Kapitellring sitzen insgesamt vier zu Schleifen gewundene Blattbänder, die in der Mitte zusammengehalten und mit Perlen verziert werden. Aus ihnen wachsen seitlich große Blätter, die aus vielen übereinander geschichteten Einzelblättern bestehen und in ihrer Struktur an Flügel erinnern. Die Blattspitzen legen sich in die Fensteröffnungen der Häuser.

Das Motiv der Schleifenblätter wird auf einem Fensterkapitell der Apsis außen UnMaFA4 wiederholt (vgl. auch Sangüesa GK4, Abb.181).

### **UnMaK3b Vegetables Kapitell mit Löwenköpfen**

**Beschr.:** Drei kleine, mit den Schnauzen nach oben gerichtete Löwenköpfe sitzen in der Mitte und an den äußeren Enden auf dem Kapitellring. Aus ihren Mäulern wachsen zwei bis drei übereinander geschichtete Blätter. Die Zwischenräume werden ebenfalls von Blättern gefüllt. Aus der Kapitellmitte zu den Kanten hin rollt sich je ein Blatt in die Ecken zu Voluten auf.<sup>406</sup>

<sup>405</sup> Das Motiv zweier aus einem Kelch trinkender Vögel findet sich mehrfach in der romanischen Kunst, ohne daß seine Bedeutung geklärt wäre. Das Motiv kommt z.B. in der Krypta von San Isidoro in León vor (Palol/ Hirmer 1991, Abb.65) und in der Kathedrale von Salamanca (Palol/ Hirmer 1991, Abb.185).

<sup>406</sup> Vgl. den Löwentypus der Stilgruppe D, Kap.II.5., S.130.

#### **4. Skulpturenensemble**

**Erhaltung:** Das rechte Einsäulenkapitell sowie die beiden Säulenfiguren fehlen. Der Kämpfer ist an der linken Seite des Doppelsäulenkapitells sowie an dem linken Einsäulenkapitell abgeschlagen. Die Säulen sind moderne Hinzufügungen.

**Kämpfer:** Große, aufgefächerte Blätter legen sich in einer horizontal verlaufenden Ranke über den Kämpfer, der in der Restaurierung mit den Kapitellen zusammengesetzt wurde.

#### **UnMaK4a Zwei Musiker (? , Abb.199)**

**Erhaltung:** Der ockergelbe Stein dieses Kapitells ist sehr viel heller als die anderen Kapitellsteine und der Kämpfer darüber. Die Formen sind abgeschliffen, zeigen jedoch nicht den für moderne Kopien typischen scharfen Steinschnitt, so daß man vermutlich nicht von einer modernen Nachbildung, sondern von einem Original ausgehen muß, dessen Farbe und Steinschnitt sich eventuell durch einen anderen Aufbewahrungsort bis zur Versetzung an dieser Stelle derartig verändert haben. Wann das Kapitell hier eingefügt wurde und wo es sich bis dahin befand, eventuell unter dem Kirchenboden wie andere Skulpturen auch, ist unbekannt.

**Beschr.:** Drei Personen sind auf dem kleinen Kapitellkörper verteilt. An der Kante sitzt ein Mann, der einen Gegenstand und eine Art Platte oder Buch zwischen seine offenbar fest zusammengeklebten Knie hält. Er ist bärtig und trägt einen Umhang, der auf den Schultern liegt, seitlich herabfällt und in der Mitte von einer verzierten Fiebel zusammengehalten wird. Seine vorn geschlitzten kurzen Stiefel sind genau zu erkennen. Rechts sitzt, von der Seite gezeigt, ein Mann auf einem Stuhl mit in Kugeln endenden Stuhlbeinen und greift mit beiden Händen ein doppelläufiges Seil (?), das eine Schlaufe bildet. Der Mann stellt einen Fuß in die Schlaufe, so daß das Seil zwischen Fuß und Arm gespannt wird. Deutlich sind seine Zähne zu erkennen, als ob der Mann in etwas beiße (?). Von der links sitzenden Person ist allein der Kopf und ein Geigenbogen, den sie führt, zu sehen. Zwischen den drei Akteuren verläuft ein Punktband als Hintergrunddekoration wie bereits bei Kapitell UnMaK2 (Epiphanie) gesehen.

Die Bedeutung der Szene ist nicht klar. Der Bogen der Figur links außen läßt auf einen Musiker schließen. Ebenso könnte das gespannte Seil des rechts sitzenden Mannes auf ein Instrument deuten (vgl. Sangüesa FA8, Abb.425).

#### **UnMaK4 Geburt Christi - Heimsuchung (Abb.196-199)**

**Erhaltung:** Das Kapitell ist links von Marias Kopf gerade durchgebrochen und wurde während der Restaurierungsarbeiten wieder zusammengesetzt. Der Stein des linken Kapitellteils ist heller als der des rechten.<sup>407</sup> Die Kapitellringe sind zusammen mit dem unteren Teil des Kapitells herausgebrochen. Ebenso fehlt der Kopf des Kindes und ein Teil des Kämpfers.

<sup>407</sup> Eventuell erklärt sich die unterschiedliche Farbigkeit des Steins, wie bei UnMaK4a vermutet, durch die Aufbewahrung eines Teils unter dem Kirchenboden.

**Beschr.:** An der linken Schmalseite steht eine Frau mit zum Gebet gefalteten Händen. Eine große Volute über ihrer linken Schulter setzt die Figur von der Hauptszene an der Langseite ab. Diagonal über die Hauptseite gestreckt, liegt Maria auf einem Bett, dessen Kante mehrfach durchbrochen ist. Eine in viele, fein gerillte Falten gelegte Decke liegt über der schlafenden Jungfrau, von der nur die nackten Schultern und der Kopf zu sehen sind. Ihren Kopf umschließt ein riesiges Tuch, das in einem großen Bogen weit nach links geführt wird, so daß der am Bettende stehende Mann, der mit den Händen die Decke von unten hält, bis auf den Kopf ganz davon verdeckt wird. Auch diese Decke ist dem Stoffall folgend mehrfach fein eingekerbt. Über der Gottesmutter sieht man, fast im rechten Winkel zu dem Lager Mariens, das kleine Bett des Kindes, das ebenfalls mit einer Decke überzogen ist. Ochse und Esel, von denen nur die Köpfe und Hälse gezeigt werden, schauen in das Bett bzw. wärmen das Kind mit ihrem Atem. Am Bettende beobachtet Joseph mit langem Bart, den Kopf in die rechte Hand gelegt und den Ellbogen mit der Linken aufgestützt, die Szene. An der rechten Schmalseite stehen zwei Frauen eng nebeneinander, umarmen und fassen sich an den Händen. Auch diese Szene wird von der Hauptszene durch eine Volute abgesetzt, die die Kapitellkante markiert.

**Ikonomographie:** Das Kapitell stellt die Geburt Christi dar. Die betende Frau links und der Mann hinter der Decke sind nicht eindeutig zu identifizierende Begleitpersonen. Vermutlich ist mit dem Mann Joachim gemeint und mit der Frau eine Magd.<sup>408</sup> Auf der rechten Schmalseite wird die Heimsuchung illustriert, die - der üblichen Lesart von links nach rechts - chronologisch falsch eingeordnet ist.

Vgl. Katalog I, IL8b (Abb.194, 195) sowie Kap.II.2.1.a.

## **b. Säulenfiguren**

Die vier in situ erhaltenen Säulenfiguren sind als Karyatiden aufgefaßt und berühren mit ihren Köpfen fast die Kapitelle über ihnen (Abb.290, 291). Die vier Männer stehen barfuß auf nach vorn gewölbten Blättern, die nicht auf der gleichen Höhe angebracht sind. Durch die unterschiedliche Körperlänge gleichen die Säulenfiguren diese Höhenunterschiede aus, so daß ihre Köpfe auf einer Linie enden. Sie stehen frontal ausgerichtet ohne sich zu berühren, mit dem Rücken der Säule verhaftet.<sup>409</sup> Die langen, schlanken Figuren sind in Bart- und Haargestaltung wie in der Kleidung individuell gearbeitet. Auch die Gesichtszüge unterscheiden sich, obwohl sie ohne jede Mimik starr geradeaus blicken und alle mit ihren großen, hoch am Kopf ansetzenden Ohren, den hervorstehenden Wangenknochen, geraden langen Nasen und vollen Unterlippen eine ähnliche Physiognomie haben. Die Skulpturen sind in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand und zeigen an einigen Stellen noch die originale farbige

<sup>408</sup> De Egry (1963, S.185) schlägt vor, in der Frau die betende Maria und in dem Mann Joachim zu sehen. Crozet (1964, S.517) lehnt die Interpretation des Mannes als Joachim als vollkommen ungewöhnlich ab.

<sup>409</sup> Die Figuren haben folgende Maße: UnMaSFI: 1,40 m Körper, 0,25 cm Kopf; UnMaSFII: 1,30 m Körper, 0,20 cm Kopf; Schulterbreite 22 cm, Breite kurz über den Füßen 13 cm; UnMaSFIII: 1,35 m Körper (1,30 m), 0,20 cm Kopf; UnMaSFIV: 1,33 m Körper (1,31 m), 0,19 cm Kopf, Tiefe zwischen 0,08 m bis 0,14 m.

Fassung.<sup>410</sup> Sie stellen vier Apostel dar, von denen drei anhand von Inschriften bzw. ihren Attributen namentlich bekannt sind: Thomas, Petrus und Paulus. Entgegen der üblichen Darstellungsart stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus nicht nebeneinander.

### **UnMaSFI Thomas (Abb.292, 294)**

**Beschr.:** Der Apostel hat in der Mitte gescheitelte Haare und einen spitz endenden, fein gerillten Vollbart. Er hält mit beiden Händen von oben und unten eine schlichte Tafel, auf der eingemeißelt sein Name steht: TOMAS. Der Umhang ist von hinten über die Schultern gelegt und hängt seitlich bis auf Kniehöhe herab. Der Umhangsaum schlägt in flachen halbrunden Falten um, die durch parallel geführte Rillen strukturiert sind. Über der ansonsten glatt belassenen Brust verlaufen diagonal vier breite Rillenbänder bzw. ein Band mit eng gekreuzten Rillen (Waffelmuster), das nicht eindeutig einem Kleidungsstück zuzuordnen ist. Eventuell ist damit der Umhang oder das Untergewand gemeint. Unter dem umgeschlagenen Umhang fällt der Rock des Untergewands in breiten Bahnen aus eng parallel geführten Längsrillen, durch die er als fein plissiert charakterisiert wird, auf die Füße herab und schwingt leicht auf.

### **UnMaSFII Paulus (Abb.292, 294)**

**Beschr.:** Paulus ist als einziger der vier Apostel nimbiert. Die Stirnglatze sowie die Namensinschrift auf dem ausgerollten Pergament, das er mit beiden Händen hält, weisen ihn als den Apostelfürsten aus. Mit dem Zeigefinger der Linken verweist er auf seinen Namen. Der Vollbart ist als Masse, die in breite, in sich eingekerbte Strähnen gelegt ist, dargestellt. Im Unterschied zu seinen Begleitern trägt Paulus einen geschlossenen Umhang mit breitem Kragen, der in ein vor der Brust liegendes Band, einer Stola ähnlich, übergeht, das durch vertiefte Kreuze verziert ist und an ein Priestergewand erinnert. Der Umhangstoff legt sich hauteng um den linken Arm, so daß er daran zu kleben scheint, und fällt mit einem mehrfach umgeschlagenen Saum herab, der ebenso gestaltet ist wie der seines Begleiters links. Der Stoffverlauf wird auf dem Körper durch nebeneinander verlaufende, breite Rillen gezeichnet, die sich unterhalb der Hände in drei ineinander geschachtelte, parallel durchfurchte Halbrundfalten legen. Der Rock des Untergewands ist im Unterschied zu dem fein ausgestalteten Mantel glatt belassen. Nur wenige Längskerben deuten Falten an. Paulus hat im Vergleich zu seinen Begleitern auffallend kleine Füße, die den Körper kaum tragen könnten.<sup>411</sup>

### **UnMaSFIII Petrus (Abb.295)**

**Beschr.:** In Fransen zusammengefaßte Haarsträhnen fallen dem Apostel in die Stirn, der in der Rechten einen großen Schlüssel hält und somit als Petrus zu bezeichnen ist. Die Linke schaut unter dem Umhang hervor und zeigt nach links. Die rechte Seite des über der Brust geschlossenen Umhangs hat Petrus über die linke Hand gelegt. Wie mit einem Kamm gezogene breite Rillenbänder markieren den Stofffall von der Brust über den Arm und, parallel

<sup>410</sup> Vgl. de Egry 1963, S.186.

<sup>411</sup> Paulus fällt nicht nur durch seinen Nimbus aus der Gruppe heraus. Die Figur ist v.a. im Schulterbereich schmaler gearbeitet als die anderen und sein Rock ist als einziger nicht ausgestaltet.

in einem Halbrund geführt übereinander geordnet, an der Seite bis zum Arm. Nach unten fällt der Umhang in vielen Falten herab und zieht sich in der Mitte hoch, so daß sich rautenförmige Falten ergeben. An diesen Stellen geht die sonst auf Furchen und Rillen begrenzte Faltenzeichnung in eine stärker modellierte Darstellungsweise über. Im Bereich der linken Hand wölbt sich das Relief im Vergleich zum restlichen Körper und den begleitenden Figuren besonders hoch.

### **UnMaSFIV Unbekannter Apostel<sup>412</sup> (Abb.293, 295)**

**Beschr.:** Der Apostel hält in beiden Händen ein mit einer Schnalle geschlossenes Buch. Seine in zwei Schichten gelegten Bart- und Kopfhare rollen sich an den Enden zu Löckchen auf. Auffallend ist die Gestaltung des Umhangs, der entgegen der Weichheit des Stoffes wie eine harte Masse von der Seite über den Körper gelegt ist. Der Stoffverlauf wird durch eine breite, in sich kreuzförmig eingeritzte Bordüre (Waffelmuster) nachgezogen und betont. Am Oberkörper deuten viele Parallelrillen den plissierten Stoff des quer über die Brust verlaufenden Untergewands an, das unterhalb der Hände in vertikalen Falten schräg herabfällt, und wie der Umhang mit einer eingeritzten Bordüre abgesetzt wird. In einer dritten Schicht schaut darunter der schlichter gehaltene Rock hervor. Er fällt mit der bereits bekannten geritzten Bordüre über die nackten Füße.

### **c. Rekonstruktion des ursprünglichen Apsidenprogramms**

Die vier Säulenfiguren mit den zwei dazugehörigen Doppelsäulenkapitellen und den insgesamt vier Einsäulenkapitellen rechts und links des mittleren Fensters sind in der Originalversetzung erhalten (UnMa2a-UnMa4b, UnMaI-UnMaIV).

Die bis zur Restaurierung lose herumliegenden Kapitelle und einige heute noch im Kreuzgang aufbewahrte Fragmente lassen zwei weitere Doppelsäulenkapitelle und zwei der ursprünglich vier Einsäulenkapitelle rekonstruieren.

Durch die in der Außenwand eingelassene, ehemalige Säulenfigur (UnMaV) und Fragmente zweier Säulenfiguren, die sich heute im Kreuzgang befinden (UnMaF1, UnMaF2), lassen sich die Säulenfiguren im Apsideninnern von vier auf sieben ergänzen.

Jeweils zwei der neu hinzuzufügenden Apostel wären vor den Säulen der seitlichen Apsidenfenster unter den Doppelsäulenkapitellen UnMaK1 und UnMaK4 zu plazieren und jeweils zwei weitere auf jeder Seite der Apsisöffnung, so daß man - entgegen de Egrys Vorbehalte<sup>413</sup> - ohne Schwierigkeiten ein **komplettes Apostolado** von zwölf Aposteln als

<sup>412</sup> De Egry (1963, S.186; dies. 1964, o.S.) meint bei diesem Apostel besonders ausdrucksstarke Gesichtszüge erkennen zu können, die ihn als Matthäus auswiesen. Wie die Autorin auf eine derartige Interpretation kommt, ist nicht nachzuvollziehen.

<sup>413</sup> De Egry 1964, S.36: "(...) one cannot determine, nor even guess, how many figures there were and whom they all represented. Although a complete series of the Apostles is hardly possible, the existence of at least two columnar statues at each side window supporting the window arches seems to be proved by the detached double capital mentioned above."

Säulenfiguren rekonstruieren kann, von denen sieben ganz oder in Fragmenten erhalten sind.<sup>414</sup>

Die **Apsidenkapitelle** San Martíns führen einen kleinen Zyklus der Kindheit Jesu vor von der Verkündigung über die Heimsuchung, Geburt bis zur Anbetung des Kindes durch die drei hl. Könige. Verkündigung und Heimsuchung sind jedoch chronologisch falsch eingeordnet. Das Kapitell mit den drei Marien am Grab fällt aus dem Zyklus heraus und spricht den an die Kindheit anschließenden Themenkreis um Leiden und Tod Christi an. Eventuell stellten die nicht erhaltenen Kapitelle der zwei fehlenden Skulpturenensembles rechts und links chronologisch fehlende Szenen wie Gefangennahme Christi und Kreuzigung dar.

#### **d. Kapitelle im Langhaus**

Die folgenden vier Kapitelle sind im Unterschied zu den Apsidenskulpturen in einem sehr hellen, weißen Stein gearbeitet.

#### **UnMaL1 Vögel mit umeinander gelegten Hälsen (Abb.669)**

**Kämpfer:** Der Kämpfer wird über die Abakusplatte hinaus geführt, umklammert den Pfeiler und wird auf derselben Höhe als Gesims mit einem anderen Ornament weitergeführt. Die Binnenstruktur des Kämpfermotivs, die dem Ornament des Kämpfers von UnMaL2 entsprach, ist abgerieben. Das Gesims wird aus siebenblättrigen Blüten gebildet - ein Blatt in der Mitte und drei an jeder Seite -, die von einem dünnen Blatt seitlich eingefasst werden. Zwischen diesen Blüten wächst jeweils ein schmales Blatt, dessen Stil durch einen Perlstab ausgezeichnet ist und von zwei seitlichen Blättern eingefasst wird (vgl. den Kämpfer des Sangüesaner Kapitells IL8b, Abb.194).

**Beschr.:** An jeder Kapitellkante steht ein Vogelpaar, das seine langen Hälse einmal umeinander gewunden hat und sich in die eigenen Beine beißt. An den Kapittlecken und in der Mitte rollen sich Blätter zu dicken Voluten auf.

Vgl. die Ausführungen zu diesem in Sangüesa am linken Pfeiler als Relief gearbeiteten Motiv im Katalog I, LP11 (Abb.204).

#### **UnMaL2 Architekturries und Blätter (Abb.672)**

**Kämpfer:** Aufrecht stehende Blätter, deren Seiten fein gezackt sind, wechseln sich mit fünf dicht nebeneinander stehenden Blattstielen ab.

**Beschr.:** Direkt unter dem Abakus verläuft eine stilisierte Häuserreihe mit abwechselnd gerade endenden Dächern und Dreiecksgiebeln, die jedoch gröber gearbeitet sind als die

<sup>414</sup> Zur Verbreitung derartiger Skulpturenprogramme in Apsiden spanischer Kirchen vgl. Kap.II.7., S.162. In der Cámara Santa von Oviedo ist beispielsweise ein sehr ähnliches, komplettes Apostolado mit zwölf Säulenfiguren unter Doppelsäulenkapitellen erhalten.

Bis jetzt liegen die Fragmente zweier Säulenfiguren unbeachtet im Kreuzgang. Eine detaillierte Dokumentation vor Ort sowie eine bessere Aufstellung und Konservierung der Fragmente wären unbedingt notwendig, doch ist von den zuständigen Stellen Aragóns oder Uncastillos m. W. nichts Derartiges geplant.

vergleichbaren Häuser der Apsidenkapitelle (UnMaK1, UnMaK3). Auf dem Kapitellring stehende Blätter, die an aufgelegte Sterne erinnern und über denen sich feine Ranken verflechten, belegen zwei Drittel des Kapitellkörpers. Feine miteinander verflochtene Ranken, bilden den Übergang von den Blättern zu den Häusern.

### **UnMaL3 Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit einem Bettler (Abb.670)**

**Kämpfer:** Aufrecht stehende, fünffach aufgefacherte Blätter werden von Ranken umfaßt, die sich am Blattansatz auf beiden Seiten je einmal übereinander legen und zu dem nächsten Blatt weiterlaufen. Den Raum zwischen den Blatt-Ranken-Gebilden füllen lanzettförmige schmale Blätter.

Das Motiv wird identisch auf dem Kämpfer des Kapitells UnMaL4 wiederholt.

**Erhaltung:** Die linke Schmalseite ist roh behauen und nicht ausgestaltet.

**Beschr.:** Ein Reiter kommt von links auf einen Mann zu, der ihm - auf einen Stock gestützt - entgegengeht. Hinter ihm ist der Kopf eines Tieres, vermutlich eines Hundes, zu sehen.<sup>415</sup> Beide Personen sind direkt an den Kapitellkanten plazierte und werden von je einem großen Blatt hinterfangen, das in einer Kugelfrucht endet. An der rechten Schmalseite sitzt, nach rechts gewandt, eine dritte Person, die nicht genauer zu erkennen ist. Der Reiter hebt seinen Mantel mit der Linken, in der Rechten hält er ein Schwert, um den Mantel zu teilen. Sein Gegenüber ergreift den Stoff mit der Rechten. Beide Figuren sind bis in die Details exakt ausgestaltet. Der kurze Rock des Reiters, seine nackten Beine, die Klinge des erhobenen Schwerts sowie Mähne und Zaumzeug des Pferdes sind genau zu erkennen.

**Ikonomie:** Das Kapitell zeigt den Kirchenpatron, den hl. Martin, in der am häufigsten dargestellten Szene der Heiligenlegende: Martin teilt seinen Mantel und gibt ihn dem frierenden Bettler.<sup>416</sup>

### **UnMaL4 Vegetables Kapitell (Abb.671)**

**Kämpfer:** Die Blatt-Ranken-Gebilde entsprechen der Kämpfergestaltung des vorhergehenden Kapitells (UnMaL3).

**Beschr.:** Fünf große Blätter mit ausgezackten Rändern und einem tief eingeschnittenem Stiel wölben sich an den Spitzen nach vorn. Darüber sitzen an den Ecken des Kapitells kleine Voluten, die Mitte markiert ein breiter Steg.

<sup>415</sup> Der Tierkopf ist so hinter dem Mann plazierte, daß er diesem als Sitzgelegenheit dienen könnte. Auf dem Apsidenkapitell UnMaK2 (Epiphanie) sitzt die Gottesmutter auf einem ähnlichen Bestienkopf.

<sup>416</sup> Das Motiv wird in einer ähnlichen Komposition und einem verwandten Stil auf einem Kapitell des Westportals von San Martín de Unx (UnxGK2, Abb.497) dargestellt (vgl. Kap.II.5.b).



## 2. SKULPTUREN AM AUSSENBAU

### a. Fensterkapitelle der Apsis

#### 1. Fenster

##### UnMaFA1 Zwei Vierbeiner

**Kämpfer:** Eine Laubranke mit nach links unten hängenden Blüten, die aus zwei Einzelblättern und einer Blüte in der Mitte bestehen, wachsen nach rechts.<sup>417</sup>

**Beschr.:** Zwei löwenähnliche Vierbeiner stehen sich so eng gegenüber, daß sie sich mit ihren Brüsten an der Kapitellkante berühren. Beide Tiere neigen den Hals weit zurück. Ihr Schwanz ist durch die Hinterläufe geführt und liegt auf dem Rücken auf.

##### UnMaFA2 Dämonenwesen (Abb.462, 463)

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist auf der rechten Hälfte des Kämpfers sowie an den Gesichtern und Händen der Kapitellfiguren abgeschlagen.

**Kämpfer:** In der Mitte vertiefte, fünfblättrige Blüten hängen von oben herab und werden von dem Blütenansatz ausgehend, von einer Ranke einmal ganz umschlossen. Kurze Bänder verbinden die Gebilde seitlich miteinander.

**Beschr.:** An der Kapitellkante hockt erhöht ein Dämon (?), der sich mit beiden Händen an den Hals faßt. Rechts und links von ihm stehen jeweils zwei Höllenwesen, die Stäbe oder Waffen in den Händen halten. Alle fünf Teufel haben Krallenfüße und unterschiedlich gestaltete Köpfe mit Hundeschnauzen oder Vogelschnäbeln und Hahnenkamm. Es ist nicht klar zu erkennen, ob die zentrale Gestalt der thronende Anführer des Teufelskreises ist oder ob er selbst von den Dämonen mit ihren Waffen gequält wird.

Der Dämonentypus entspricht den Höllenwesen auf zwei Kapitellen aus Santa María, Uncastillo, vgl. Kap.II.5.1.f, S.135.

#### 2. Fenster

##### UnMaFA3 Rankengeflecht

**Beschr.:** Die Kämpferplatte ist auf ganzer Länge unterschiedlich tief abgeschlagen, so daß sie wie zerfressen aussieht. Von dem ursprünglich vegetabil gestalteten Kapitell sind nur noch die Umrisse der zu Kreisen gewundenen Ranken zu erkennen.

<sup>417</sup> Das Motiv kommt in der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, häufig vor, vgl. Kap.II.5. Ein Fragment im Kreuzgang San Martins (UnMaF7) wiederholt das Ornament und könnte aus diesem Zusammenhang stammen.

### UnMaFA4 Architekturfries, Schleifenblätter (Abb.184)

**Erhaltung:** Das Kämpferornament ist an der Kante ganz abgeschlagen. Die Oberfläche der Blätter und der Häuser ist stellenweise beschädigt.

**Kämpfer:** Nierenförmige Blüten mit vier vertieften Einzelblüten wachsen aus einer am unteren Rand des Kämpfers verlaufenden Ranke und werden von dieser umgeben. Glatte Blattgebilde verbinden die Blüten.

**Beschr.:** Zwei zu großen Schleifen gewundene Blätter belegen zwei Drittel des Kapitellkörpers. Darüber verläuft ein Fries aus stilisierten Häusern mit durchbrochenen Fenstern und abwechselnd einem Spitzdach und einem gerade abgeschlossenen Dach.

Das Fensterkapitell ist die auf ein Einsäulenkapitell reduzierte Variante des Doppelsäulenkapitells aus dem Apsideninnern San Martins (UnMaK3).

### UnMaV Ehemalige Säulenfigur - Apostel (Abb.296-298)<sup>418</sup>

**Erhaltung:** Die ehemalige Säulenfigur ist so tief in die Wand eingelassen, daß von dem Körper bzw. dem Säulenschaft, vor dem die Skulptur gearbeitet ist, nur etwa das vordere Drittel zu sehen ist. Unterhalb der linken Schulter fehlt ein Stück. Die Oberfläche ist mit einer weißen Schicht bedeckt und insgesamt angegriffen. Von dem Kästchen bzw. der Schrifftafel in den Händen des Apostels fehlt rechts ein Teil.

**Beschr.:** Der Mann steht barfuß, streng frontal ausgerichtet auf einem nach vorn gewölbten Blatt und ist mit einem langen Umhang und Rock bekleidet. Er ist nimbiert und trägt eine eng am Kopf anliegende, tief in die Stirn gezogene Kappe (Melonenhaube), die sich in viele Falten legt. Mit beiden Händen hält der Mann von unten eine Art Kästchen oder eine Schrifftafel vor seinen Körper. Der über den Kopf gezogene, geschlossene Umhang legt sich am Oberkörper in breite Rillenbänder, die strahlenförmig vom Körpermittelpunkt ausgehen und sich unterhalb der Hände - ähnlich dem Umhang des Apostel Petrus (UnMaSF3) - in kaskadenartig ineinander geschachtelte Halbrundfalten legen.

Die Figur paßt sowohl motivisch, stilistisch sowie von der Größe zu den Säulenfiguren im Apsideninnern. Der Mann entspricht in seinen Gesichtszügen mit den ausgebohrten Pupillen wie in der Gestaltung seiner Kleidung den vier Aposteln und befand sich ursprünglich, als Säulenfigur gearbeitet, in der Apsis (s. Katalog II, S.136).

De Egly sieht in dieser Figur den hl. Martin als Bischof.<sup>419</sup> Wie sie auf diese Deutung kommt, bleibt unklar, da die Kleidung den Mann nicht als Geistlichen auszeichnet und es auch sonst

<sup>418</sup> Die Figur befindet sich zwischen den beiden östlichsten Strebepfeilern, rechts vom Fenster (vgl. Grundriß 4).

<sup>419</sup> De Egly 1963, S.186.

keine Hinweise gibt.<sup>420</sup> Im Zusammenhang mit den erhaltenen vier Säulenfiguren im Innern ist er als Apostel zu bezeichnen, der nicht namentlich bestimmt werden kann.

## **b. Konsolfiguren an der Apsis**

### **UnMaK1 Fidulaspieler**

**Beschr.:** Ein Fidulaspieler sitzt mit offenem Mund, das Instrument an die linke Schulter gestützt, in der rechten Hand den Bogen, an dem Konsolstein. Er hat das rechte Bein auf sein linkes Knie gelegt.<sup>421</sup>

### **UnMaK2 Fidulaspieler (Abb.486)**

**Beschr.:** Der Fidulaspieler sitzt mit überkreuzten Beinen am Konsolstein und hat sein Instrument auf die linke Schulter gelegt. Auch er hat den Mund geöffnet und schaut mit ausgebohrten Pupillen herab. Sein Schnurrbart ist fein gezeichnet und die Haare in der Mitte gescheitelt.<sup>422</sup>

Die beiden Konsolfiguren entstammen dem für diesen Bereich der Bauplastik typischen Themenkreis von Musikern, Akrobaten und Tänzern wie ihn die Konsolfiguren der Hauptkirche Uncastillos, Santa María, mit vielen Beispielen vorführen. Auch stilistisch kommt der zweite Fidulaspieler seinen Kollegen aus Santa María, Uncastillo, sehr nahe (vgl. Kap.II.5.1.).

## **c. Die beiden Portale an der Nordwand**

### **UnMaP1 (heutiger Eingang, Abb.661)**

In der Südwand öffnet sich zwischen den Anbauten im Osten und dem Turm im Westen der heutige Eingang zur Kirche. Das Portal ist nur 4 m von dem westlich gelegenen, zweiten Portal entfernt, das durch den Turm verdeckt wird und nur von innen zugänglich ist.

**Erhaltung:** Der Anbau im Osten beschneidet das rechte Kapitell, dessen Säule fehlt. Offensichtlich wurde in einer Restaurierungskampagne ein Stück der Mauer des Anbaus herausgeschnitten, um den Blick auf das Kapitell freizugeben.<sup>423</sup> Die vegetabil gestaltete Archivolte ist nur teilweise erhalten. Die Fehlstellen wurden mit unbearbeiteten Steinen gefüllt.

**Beschr.:** Das Portal wird durch einen schlichten Rundstab und eine vegetabile Archivolte gebildet, sowie durch zwei Kapitelle, auf denen der Rundstab aufliegt. Ein Würfelfries verläuft auf der Höhe der Kämpfer in deren Verlängerung bis zu den angrenzenden Anbauten. Die Archivolte wird durch aufrecht stehende Blüten aus vier tropfenförmigen Einzelblättchen verziert. Ein mehrfach der Länge nach eingekerbtes Band faßt die Blüten von oben im Halbrund ein und rollt sich an den Seiten nach innen auf. Die Zwickel zwischen den eng

<sup>420</sup> So auch Crozets Kritik (1969, S.291) an de Egrys Interpretation.

<sup>421</sup> Vgl. Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.81.

<sup>422</sup> Ebda., S.82.

<sup>423</sup> Laut Simon (1980, S.264) wurde auch das linke Kapitell erst kurz vor 1980 freigelegt.

aufeinander folgenden Blüten füllen je drei kleine tropfenförmige Blättchen. Dieses Archivoltenmotiv wiederholt sich auf den Kämpfern der beiden Portalkapitelle (rechts z.T. mutiliert).

### **Kapitell links (Abb.662, 663)**

**Kämpfer:** s.o.

**Beschr.:** Ein nackter Mann wird von Ranken, die sich wie unheimliche Fesseln um ihn legen, fixiert. Mit beiden Händen greift er eine Ranke, wie um sich zu befreien. Über seinen Schultern sitzen Katzenwesen, aus deren Mäuler die Ranken hervorkommen bzw., die die Ranken fressen. Darüber rollen sich unter den Kapitellkanten mehrfach eingekerbte Blätter zu Voluten auf. Auf Kopfhöhe des Mannes wächst eine Art Zapfen aus dem Kapitellkörper.<sup>424</sup>

### **Kapitell rechts**

**Beschr.:** Auf dem rechten Kapitell haben sich nur das Hinterteil eines Vierbeiners, der den Katzenwesen des linken Kapitells entsprochen haben muß, und ein Volutenblatt darüber erhalten.

### **UnMaP2 Portal unter dem Glockenturm (Abb.666-668)**

Auf der Höhe des westlichsten Joches, vor dem später hinzugekommenen Chorjoch, öffnet sich ein zweites Portal.<sup>425</sup> In der heutigen Versetzung führt es vom Glockenturm in das Schiff und ist entsprechend von außen nicht zu sehen.

Das figürlich gestaltete **Tympanon** wird von einem Band aus locker gewundenem Flechtwerk eingefasst. Ein dicker Rundstab, in eine Kehle eingelegte kleine Kugeln und ein breites Würfelband (*ajezdrado jaqués*) bilden die Archivolten, die auf jeder Seite auf je einem Kapitell ruhen. Die **Kämpfer** sind mit großen Blüten aus vielen prominent gearbeiteten Einzelblättern belegt, die von einer Doppelkerbe rund eingefasst werden. Die Blütenmitte ist als tief eingeschnittenes Loch gebildet. Zart eingekerbte Ornamente zieren den Zwischenraum zwischen zwei Blüten. An der Kante des linken Kämpfers sitzt eine große Kugel, an der Kante des rechten Kämpfers eine Hand, die eine Kugel hält. Die Kämpfer werden nach außen seitlich in einem Gesims mit Schachbrettmuster weitergeführt und nach innen durch ähnliche Blütenfolgen.

<sup>424</sup> Vgl. Kap.II.6., Anm.32.

<sup>425</sup> Laut Abbad Ríos (1957, S.715) war das Portal ursprünglich in der Westfassade versetzt. Als das Schiff im 16.Jh. nach Westen verlängert wurde, habe man das Portal wegen des abschüssigen Geländes an die Südwand verlegt. Die Architekten, die die letzte Restaurierung durchgeführt haben, berichten, laut Simon (1980, S.264), von widersprüchlichen Hinweisen in der Bausubstanz, so daß heute nicht mehr mit Sicherheit zu sagen ist, ob sich das Portal ursprünglich im Westen oder in der heutigen Versetzung befunden hat.

### **Tympanon (Abb.666)**

Ein unter dem Bogenrund sitzendes Chrismon bildet das Zentrum des Tympanons. Es wird an den Seiten von je einem löwenähnlichen Wesen flankiert, das jeweils ein Opfer zwischen den Klauen hält. Das Chrismon besteht aus einem schlichten Reif mit eingeschriebenem P und dem Xhi, von dessen Balken Alpha und Omega hängen und um dessen Stamm sich das S windet.<sup>426</sup>

Die beiden Löwen sitzen auf den Hinterläufen, so daß sie sich mit ihrem gekrümmten Rücken der halbkreisförmigen Tympanonscheibe anpassen. Die Bestie rechts ähnelt einem Raubtier mit künstlich gestalteter Mähne, die sich bis zwischen die Augen und in zwei Strähnen zickzackförmig überkreuz auf den Bauch des Tieres legt. Das halbgeöffnete Maul gibt den Blick auf eine dichte Zahnreihe frei. Unter den Vorderläufen liegt ein Mann, der sich an das Bein des Löwen klammert. Darüber ringelt sich eine Schlange. Der Löwe links greift mit den Vorderläufen eine Riesenschlange, deren Schwanz er schon halb verschlungen hat. Die Schlange hat eine in der Mitte gescheitelte Löwenmähne und beißt ihrerseits das hintere Bein des Löwen. Alle Figuren stehen wie ausgeschnitten vor einem glatten, unbearbeiteten Hintergrund.

### **Kapitell links:**

Zwei Vierbeiner mit Krallenfüßen und nicht weiter ausgestalteten Köpfen belegen die beiden Seiten des linken Kapitells (Abb.667). Sie werden wie Hunde an einer um ihren Hals gelegten Leine von zwei Männern gehalten, die ganz außen plaziert sind. Über den Tierköpfen sitzt eine große Kugel, die teilweise abgestoßen ist und eventuell einen Maskenkopf darstellte.

### **Kapitell rechts:**

Das rechte Kapitell (Abb.668) zeigt an der Kante einen Mann mit überdimensional großem Kopf, der die Arme erhoben hat und die Hände an den Kopf, eventuell an die Ohren, legt. Von seinem Hals hängt eine doppelte Kette. Links neben ihm stehen zwei im Gespräch vertiefte Männer, von denen nur die Köpfe, nicht aber die Körper ausgearbeitet wurden. Rechts der zentralen Figur folgt ein phantastisches Mischwesen mit einem Fischschanz, aus dem zwei Menschenoberkörper mit langen Zöpfen wachsen. Schmale Blätter rollen sich an den Außenseiten zu kleinen Voluten.

### **Ikonographie:**

Der **Bezug des Tympanons von San Martín zu dem Bogenfeld des Westportals der Kathedrale von Jaca** ist eindeutig (Abb.620).<sup>427</sup> In Uncastillo werden die einzelnen Elemente aus Jaca - in der Mitte das Chrismon, zwei Löwen an den Seiten, die Schlange, der Mensch unter dem Löwen - in einem stark vereinfachten Stil übernommen und leicht abgeändert. Die Skulptur aus Uncastillo kommt dem Jaqueser Vorbild sehr viel näher als andere, immer wieder

<sup>426</sup> Vgl. zu dem Motiv des Chrismon Kap.VI.2.

<sup>427</sup> So auch Simon 1980, S.263-265; Durlat 1990, S.247-248 und Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.113.

in Zusammenhang mit Jaca genannte Tympana wie z.B. die Bogenfelder von Santa Cruz de las Seros oder Navascués.<sup>428</sup>

Geringfügige Änderungen des Jaqueser Vorbilds lassen vermuten, daß die Aussage des Jaqueser Tympanons nicht ganz verstanden wurde.<sup>429</sup> Die erläuternde Inschrift aus Jaca fehlt in San Martín. Der reuige Sünder, der in Jaca das Böse, d.h. die Schlange gepackt hat, wird von dem Löwen geschützt, der hoch aufgerichtet über ihm steht. In San Martín sitzt die Schlange beziehungslos über dem Löwen und der Mann klammert sich stattdessen an dem Bein des Löwen fest. Der Löwe auf der linken Seite - In Uncastillo sind die Seiten vertauscht worden - begnügt sich in San Martín als Zeichen seines Sieges über das Böse nicht damit, wie in Jaca, eine Pfote auf das Tier zu legen, sondern verschlingt das Unwesen.<sup>430</sup> Die heraldische Komposition als Verdeutlichung des antithetischen Programms Jacas ist in San Martín aus de Gleichgewicht geraten. Die Einzelteile scheinen bezuglos in der Bildfläche zu schweben.

Laut Simon verweist auch die Sirene mit den zwei Menschenkörpern und einem Fischleib vom rechten Kapitell San Martíns nach Jaca. Ein Kapitell des Südportals der aragonesischen Kathedrale zeigt eine ähnliche Sirene.<sup>431</sup> Eventuell habe sich, so Simon, der Meister des Kapitells mit der doppelköpfigen Sirene aus Uncastillo daran orientiert.

Der sich die Ohren zuhaltende Mann an der Kante desselben Kapitells erinnert an vergleichbare Darstellungen aus San Martín in Frómista. Bredekamp hat gezeigt, daß diese Männer sich die Ohren zuhalten, um sich vor dem ohrenbetäubenden Lärm der Dämonen zu schützen, die in ihnen wohnen, da sie bereits dämonisiert sind.<sup>432</sup> Das Dämonische lauert in Gestalt der Sirene, halb Fisch, halb Mensch, auf der rechten Kapitelhälfte. Links kommentieren zwei Männer das Bild, gleichsam als Erklärung der Botschaft für den Betrachter.<sup>433</sup>

Simon setzt das linke Kapitell mit den zwei Vierbeinern, die von einem Mann an der Leine gehalten werden, in Beziehung zu dem Löwenbändiger aus Santa Cruz de la Seros - ein Mann

<sup>428</sup> Vgl. Kap.VI.2., S.200. Simon (1980, S.263-265) geht davon aus, daß das Tympanon San Martíns nicht direkt dem Tympanon der aragonesischen Kathedrale nachempfunden sei, sondern von den von Jaca abhängigen Nachfolgewerken bestimmt wurde. Das Bogenfeld aus San Martín wird meist als ungeschickte Kopie eines lokalen Künstlers des Jaqueser Tympanons bezeichnet und etwa 20 Jahre später als Jaca datiert. Vgl. Abbad Ríos 1954, S.29; Lacoste 1993 Kat. Ausst. Jaca, S.113. Durliat (1990, S.281) schreibt das Portal ebenfalls einem aus der Jaqueser Werkstatt hervorgegangenen Steinmetzen zu, betont aber dessen mangelndes Können.

<sup>429</sup> Zur Interpretation des Jaqueser Portals vgl. Kap.VI.2., S.200.

<sup>430</sup> Vgl. Durliat 1990, S.247. Sené 1966, S.374: "Celui de gauche dévore un triton dont le corps flasque suit la circonférence du chrisme. Celui de droite piétine un homme humilié et allongé, mais semble lui faire grâce: il est sur le point de mordre un serpent, symbole du péché. Cette scène représente sans doute la rédemption du pécheur détaché de sa faute, car le lion passait pour un animal chevaleresque. (...) Il est probable qu'il s'agit d'un exemple de justice divine."

<sup>431</sup> Simon 1980, S.264 (dort Umrißzeichnung des Jaqueser Kapitells). Die Figur ist so angebracht, daß sie nur mit einem Spiegel zu erkennen ist.

<sup>432</sup> Vgl. Bredekamp 1989/90.

<sup>433</sup> Das Paar, das ein kompliziertes religiöses Sinnbild kommentiert, kommt häufiger in der romanischen Bauplastik Spaniens vor. Prominentestes Beispiel sind die Männer auf einem Portalkapitell der Santiagokirche in Agüero, die den Kampf zweier Soldaten kommentieren (AgGK4, Abb.423, 414).

steht zwischen zwei Löwen - und spricht von gezähmten Löwen. Abbad Ríos nennt es irreführenderweise einen Tierkampf.

### 3. SKULPTUREN UND FRAGMENTE IM KREUZGANG SAN MARTINS

Im Kreuzgang von San Martín werden heute zahlreiche Skulpturenfragmente gelagert, die vermutlich z.T. in der Kirche und an anderen Orten gefunden wurden.<sup>434</sup> Sie liegen unbeachtet, z.T. von den Stücken einer abgebauten Holzorgel verdeckt, am Boden und werden hier zum ersten Mal vollständig veröffentlicht.<sup>435</sup>

#### UnMaF1 Fragment einer Säulenfigur (Apostel, Abb.299)

**Maße:** Tiefe der Säule 14 cm, Tiefe des bearbeiteten Teiles der Säule 12 cm, Höhe des bearbeiteten Skulpturenteils Vorderseite 40 cm; Seite 37 cm, Breite des bearbeiteten Skulpturenteils 23 cm.<sup>436</sup>

**Beschr.:** Das Fragment bildete, der Form und den eingemeißelten Falten zufolge, einen Teil des unteren Körperbereichs einer männlichen Säulenfigur. Halbrunde Kerben deuten die Rundung der Beine an. Rechts oben ist der untere Teil einer Schriftrolle zu erkennen.

#### UnMaF2 Zwei Fragmente einer Säulenfigur (Apostel, Abb.299)

**Maße:** Tiefe der Säule 18 cm, Tiefe des bearbeiteten vorderen Teils der Säule, Höhe des bearbeiteten Skulpturenteils Vorderseite 54 cm insgesamt, einzelne Bruchstücke: oben 29 cm, unten 26 cm, Breite unterhalb der Füße 16 cm, Breite oberhalb der Füße 17 cm, Breite auf Kniehöhe 16 cm, Tiefe unten 24 cm. Der Stein hat eine helle weiße Farbe und ist vermutlich mit einer Kalkschicht bedeckt.

**Beschr.:** Der untere Körperbereich einer Säulenfigur von den Oberschenkeln bis zu den nackten Füßen, die auf einem nach vorn gebeugenen Blatt stehen, ist in zwei Teilen erhalten. Die beiden Steine sind nicht miteinander verbunden, sondern einfach aufeinander gestellt worden. Der Stoff des Gewandes ist in prominenten Röhrenfalten gearbeitet, die der Länge nach eingekerbt sind, und fällt über die Füße. Im oberen Drittel des oberen Fragments sind auf jeder Seite deutlich zwei Umschlagfalten des Umhangs zu erkennen, die fein gerillt sind.

Die drei Figurenfragmente (UnMaF1, UnMaF2) wurden auf eine Basis, die ursprünglich zu einem Säulenpaar gehörte, gestellt.<sup>437</sup>

<sup>434</sup> Es gibt keine Dokumentation zu den Skulpturenfragmenten. Laut Simon (1980, S.264) sind sie unter dem Fußboden der Kirche gefunden worden.

<sup>435</sup> Simon (1980, S.264) erwähnt nur einige der Skulpturen und führt nicht die zwei für die Rekonstruktion des Apsisinneren aufschlußreichen Fragmente der Apostelfiguren an.

<sup>436</sup> Da die Fragmente bislang nicht veröffentlicht sind und auch unwahrscheinlich ist, daß sie in der näheren Zukunft ausgestellt werden, sind sie detailliert mit ihren Maßen - soweit aufgrund der momentanen Aufstellung und Zugänglichkeit möglich - in diesen Katalog aufgenommen worden.

<sup>437</sup> Maße: Länge Doppelsäulenbasis unten 49 cm, oben 36 cm, Höhe 22 cm, Tiefe/ Durchmesser links 17 cm; rechts 19 cm.

Zur ursprünglichen Versetzung der Fragmente als Säulenfiguren in der Apsis San Martíns, s. S.136.

### **UnMaF3 Vegetables Kapitell (dreiansichtig)**

**Maße:** 0,52 m breit, 0,40 m hoch, 0,38 m tief.

**Beschr.:** An den Kanten sitzt je ein großes Palmettenblatt, das nach unten herabhängt. Von den Blättern gehen breite Rankenbänder ab, die sich in der Frontseite des Kapitells übereinander legen. Darüber verläuft ein Zickzackband mit in den Zwickeln eingefügten Tropfen.

### **UnMaF4 Figürliches Kapitell, Sündenfall (dreiansichtig, Abb.673, 674)**

**Maße:** Insgesamt 0,33 m, bearbeitet 53 m breit, 0,40 m hoch, 0,50 m tief.

**Erhaltung:** Der Kopf und der rechte Unterarm der Figur an der linken Kante sind herausgebrochen, die Figur an der rechten Kante ist beschädigt.

**Beschr.:** An den Kapitellkanten stehen links ein nackter Mann und rechts eine nackte Frau, die beide ihre Scham bedecken. Neben ihnen und zwischen den beiden belegen Bäume mit dicken Ästen und großen runden Früchten den Kapitellkörper. Der Baum an der linken Seite wächst aus dem zahnbesetzten Maul eines riesigen Tierkopfes bzw. wird von dem Tier verschlungen. Um den Baum in der Mitte windet sich eine Schlange, die sich der Frau nähert und mit ihrer langen Zunge in deren Ohr flüstert. Die Frau greift eine Frucht von dem Baum neben ihr. Rechts bzw. links der an den Seiten gearbeiteten Bäume ist der Stein gerade beschnitten. Der restliche Kapitellblock ist gerade abgeflacht und war vermutlich so weit in die Mauer eingesetzt. Das Kapitell stellt die Stammeseltern, Adam und Eva, am Baum der Erkenntnis dar (vgl. die Ausführungen zu dem Motiv Katalog I, LZ9).

### **UnMaF5 Fragment (Kämpferplatte?)**

**Beschr.:** Der längliche Steinblock, der vermutlich als Kämpferplatte diente, ist mit dem bekannten Schachbrettmuster (*ajezdrado jaqués*) verziert, das sich in zahlreichen Kirchen als Kämpfer, Archivoltenstein oder Gesims findet.

### **UnMaF6 Fragment (Gesim?)**

**Beschr.:** Prominent gearbeitete Würfel sind auf dem länglichen Steinblock übereinander versetzt angeordnet.

### **UnMaF7 Kämpferplatte (Abb.676)**

**Beschr.:** An jeder Kämpferecke sitzt ein Katzenkopf, aus dessen Maul und Ohren je ein in der Mitte der Länge nach eingekerbtes Band, also quasi ein Doppelband, wächst. Diese Bänder legen sich in der Kämpfermitte zu zwei ineinander gewundene Schlaufen und legen sich seitlich umeinander, um dann wieder auseinander zu laufen und ein Blatt zu umgeben.



### **UnMaF8 Christusmonogramm (Chrismon, Abb.678)**

**Erhaltung:** Etwa ein knappes Drittel der rechten Rundung ist abgeschlagen.

**Beschr.:** Auf einem hochrechteckigen Block ist ein großes Chrismon gearbeitet. Das Christusmonogramm ist in einen schlichten, prominent gearbeiteten Reif eingeschrieben und entspricht der in Aragón häufig zu findenden Form dieses Motivs.<sup>438</sup> Ein S windet sich um den vertikalen Balken, dessen oberes Ende das Rho ausbildet. Die beiden Balken des Xhi durchkreuzen das Rho. An dem linken Balken hängt das Alpha, das an dem rechten Balken zu ergänzende Omega ist abgeschlagen.

Das Format des Steinblocks deutet auf eine Verwendung als Tympanonstein.

### **UnMaF9 Sechs Archivoltensteine (Abb.677)**

**Beschr.:** Eine in einer Wellenform verlaufende Laubrank belegt die Schmalseite des Steins, der sehr wahrscheinlich ursprünglich als Archivolte konzipiert war. Von der Ranke gehen abwechselnd nach oben bzw. nach unten dreifach aufgefächerte Blätter ab, die sich in den durch die Wellenbewegung der Ranke entstehenden Freiräume legen.

### **UnMaF10 Figürliches Kapitell (Tierkampf)**

**Maße:** 0,42 m hoch x 0,34/52 m tief.

**Beschr.:** Drei Mischwesen sind in einem wilden Kampf miteinander verbunden. An der rechten Seite steht ein Vierbeiner, vermutlich ein Pferd, und beißt einem ebensolchen Vierbeiner, der an der Frontseite plaziert ist, in die Hinterläufe. Das so attackierte Tier beißt seinerseits ein Mischwesen mit Flügeln und Pferdekörper, das die linke Schmalseite belegt, in den Hals.

Wie bei dem Kapitell UnMaK4 gesehen, ist auch dieser Block an den Seiten gerade beschnitten, der restliche Stein wurde gerade abgeflacht und war vermutlich bis zur Schnittkante in die Mauer eingesetzt.

### **UnMaF11 Kämpferfragment**

**Beschr.:** Von einer Ranke oben und unten umschlossene Blätter belegen den Kämpfer. Dazwischen markieren Punkte die Zwickel.

### **UnMaF12 Kapitell**

**Maße:** 40 hoch x 46 tief x 31 breit.

**Beschr.:** Die linke und rechte Schmalseite ist unbearbeitet und war vermutlich ursprünglich in die Wand eingelassen. Ein Maskenkopf mit langem Ziegenbart sitzt zwischen zwei Blättern an der Langseite. Darunter folgen zwei Vierbeiner, die die Köpfe einander zugewandt haben.

---

<sup>438</sup> Vgl. Kap.VI.2., S.199.

## UnMaF13 Säulenbasis

### UnMaF14 Kapitell (Abb.675)

**Maße:** 0,40 m hoch x 0, 51 m tief x 0,36 m breit.

**Beschr.:** Nur die Hauptseite des Kapitells ist erhalten, in der Breite fehlt ein Stück.

### UnMaF15 Vegetables Kapitell

**Maße:** 0, 40m hoch.

**Beschr.:** Zwei große Voluten gehen zu den Seiten auseinander und enden in einer Kugelfrucht, die direkt unter der Kämpferkante sitzt.

### UnMaF16 Figürliches Kapitell (dreiansichtig)

**Beschr.:** Ein Mann mit erhobenen Armen und zur Faust geballter Rechten belegt die Frontseite des Kapitells. Rechts und links von ihm stehen riesige Vogelwesen, die ihren langen Drachenschwanz mehrfach um den Körper des Mannes winden, der dadurch ohne Möglichkeit zur Gegenwehr gefangen ist. Die Figuren sind stark vereinfacht dargestellt, in einem vergleichsweise primitiven Stil, der nichts mit der Bauplastik aus der Apsis San Martíns gemein hat.

### UnMaF17 Fragment mit Maskenkopf

**Beschr.:** Ein flaches, stark vereinfachtes Gesicht, einer Maske gleich, markiert die Mitte des Steinblocks, dessen ursprüngliche Verwendung nicht mehr zu rekonstruieren ist. Unterhalb des Kopfes gehen zu beiden Seiten zwei Wülste und Blätter ab.

## e. Stilistische Einordnung der Fragmente

Die Fragmente UnMaF1 und UnMaF2 lassen sich als zwei weitere Säulenfiguren aus der Apsis San Martíns rekonstruieren (s. Rekonstruktion, S.136).

Die sechs, ursprünglich aus einer Archivolte stammenden Fragmente mit einer Laubranke (UnMaF9) entsprechen einem Motiv, das in der Werkgruppe um Santa María, Uncastillo, weit verbreitet ist. Es kommt z.B. an einer Archivolte des Südportals von Santa María, Uncastillo, vor (Abb.470), auf Kämpfern aus San Martín de Unx und einem Kämpfer aus Santa María, Sangüesa, der ebenfalls der Stilgruppe zugerechnet werden muß (vgl. Kap.II.5.a). Etwas abgewandelt zierte eine vergleichbare Laubranke auch den Kämpfer eines Apsidenkapitells von San Martín, Uncastillo (UnMaFA1).

Die Kämpferplatte UnMaF7 verweist ebenso auf die Hauptkirche Uncastillos, Santa María. Die äußere Archivolte des Südportals wird aus denselben Bestandteilen zusammengesetzt, wie der heute im Kreuzgang aufbewahrte Kämpfer: Ranken legen sich in zwei Schlingen übereinander, wachsen aus Tierköpfen und enden in Blättern.

Es ist also anzunehmen, daß die erwähnten Fragmente aus den beiden Kirchen Uncastillos stammen.

Drei figürlich gestaltete Kapitelle zeigen eine gemeinsame Stillage (UnMaF4, UnMaF10, UnMaF14). Die Figuren sind gedrunken und unbeholfen mit groben Gesichtszügen und auf wenige Details reduziert dargestellt. Simon (1980) ordnet diese Kapitelle aus dem Kreuzgang, ohne die Skulpturen im einzelnen zu benennen, der Stilgruppe der Plastik des zweiten Portals (UnMaP2) zu. Außerdem gleichen sie stilistisch, so Simon weiter, der Bauplastik der Ermita **San Miguel de Liso**, die sich in der Nähe von Agüero befindet. Simon spricht von sieben Kapitellen, einem Chrismon und einer Säulenbasis. Er bildet das Kapitell UnMa14 ab, das als einzige Skulptur sicher der so von ihm zusammengestellten Gruppe zuzuschreiben ist. Es ist zu schließen, daß Simon außerdem die in demselben Stil gehaltenen Kapitelle UnMa4 und UnMa10 meint. Sie sind dreiseitig bearbeitet, die Rückseite und der hintere Teil der Seiten sind gerade abgeschlagen, um in eine Wand eingelassen zu werden.<sup>439</sup>

Es wäre eine eigene Untersuchung notwendig, um die Fragmente im Kreuzgang von San Martín mit Sicherheit zuordnen zu können. Für den hier behandelten Zusammenhang bleibt die Einfügung der in drei Fragmenten erhaltenen Säulenfiguren (UnMaF1, UnMaF2) in das Apsideninnere San Martíns festzuhalten.

## KATALOG III

### DER SARKOPHAG DER DOÑA BLANCA VON NAJERA

#### **Erhaltung<sup>440</sup> (Abb.34, 35)**

Der Sarkophag hat eine längsrechteckige Form, schräg angelegte Deckplatten und ist von unten ausgehöhlt.<sup>441</sup> Er war bis 1930<sup>442</sup> wie ein Arcosolium in einer Nische eingestellt.<sup>443</sup> Für diese Aufstellung oder bereits vorher hatte man das linke Ende des Sarkophags<sup>444</sup> beschnitten, so daß auf den Längsseiten und den Deckplatten mindestens je eine Figur fehlen und die rechte Schmalseite bis auf ein kleines Stück links oben ganz abgeschlagen ist. Gut bis sehr gut

<sup>439</sup> Simon kündigte in seinem Artikel von 1980 eine ausführlichere Arbeit über die Skulpturen an, die jedoch m.W. noch nicht veröffentlicht worden ist.

<sup>440</sup> Kleine Bruchstellen werden in der Beschreibung der entsprechenden Partien erwähnt.

<sup>441</sup> Er mißt 50 x 170 x 72 cm.

<sup>442</sup> Valdez del Alamo 1996, Anm.4. Der Sarkophag ist heute - der ursprünglichen Konzeption entsprechend - so aufgestellt, daß alle Seiten gut zu sehen sind. Er war bis vor kurzem zusammen mit anderen Grabmälern im südlichen Seitenschiff plaziert und wurde, nachdem das Gewölbe des Seitenschiffs einzubrechen drohte, in das westlichste Joch der Klosterkirche verlegt.

<sup>443</sup> Valdez del Alamo (1993 Kat. Ausst. New York, S.232) vermutet, daß der Sarkophag während der Umbauten des Pantheon im 16.Jh. in die Nische eingesetzt wurde. Bei Arco y Garay (1954, Tafel X) wird er, noch in der Nische, abgebildet.

<sup>444</sup> Die Seitenangaben sind von der Frontseite (Sterbeszene) aus gesehen.

erhalten sind dagegen die übrigen Teile der beiden skulptural ausgearbeiteten Längsseiten sowie die Deckplatten.<sup>445</sup>

### **Frontseite (Sterbeszene, Trauergemeinde):**

Am linken Rand fehlt die Körperhälfte einer trauernden Frau (?), am rechten Sarkophagende ist die Körperhälfte eines trauernden Mannes abgeschlagen.

### **Deckplatte der Frontseite (Maestas Domini, Apostolado):**

Am linken Rand ist ein Stück in der Breite einer Apostelfigur tief herausgebrochen, am rechten Ende fehlt ein Drittel des rechts außen stehenden Apostels. Auf dieser Seite sind nur fünf Jünger erhalten, mindestens ein weiterer Apostel ist zu ergänzen. Zu Christi Rechten ist die Oberfläche in einem breiten Streifen unterhalb der Hände der Apostel abgerieben. Der Engel des Tetramorph ist im Gesicht beschädigt, der geflügelte Löwe ist nur noch in seinen Umrissen zu erkennen.

### **Rückseite (Epiphanie, Salomonisches Urteil, Kindermord):**

Am linken Sarkophagende fehlt die Gottesmutter, die das Kind auf dem Schoß hält, bis auf einen Teil des Unterkörpers. Der Körper des Kindes, über dem sich ein hervorspringendes Stück unbehauenen Steins befindet, ist gut erhalten, sein Kopf dagegen nur in Umrissen. Der Kopf des Königs rechts ist bis zu den Augen herausgebrochen. Der Rand unterhalb dieser Szene wurde abgeschlagen oder nicht bearbeitet. Die Kleidung der Könige ist zum unteren Rand hin immer weniger ausgearbeitet, so daß zu vermuten ist, daß auch der Rand nicht ausgestaltet war. Die vordere Kopfhälfte des thronenden Königs fehlt. Von der an dem rechten Sarkophagende stehenden Frau sind der Kopf und die Schultern herausgebrochen. Eine schräge Vertiefung auf Kopfhöhe stammt vermutlich von einem Schlag mit einem länglichen Gegenstand.

### **Deckplatte der Rückseite (Parabel der Klugen und der Törichten Jungfrauen):**

Am linken Ende sind von fünf Jungfrauen nur vier erhalten. Am rechten Sarkophagende deutet ein eingekerbter Rand das ursprüngliche Ende der skulptural bearbeiteten Fläche an. Nur hier ist das äußere Ende des Sarkophags erhalten. Der dunkle Stein (Kalkstein) glänzt stellenweise wie poliert, auf den anderen Seiten ist er heller.

### **Beschreibung und Interpretation der Einzelszenen**

Die **Frontseite** wird durch zwei Bäume in drei Einzelszenen unterteilt. Die Mitte nimmt die zentrale Sterbeszene ein, links versammeln sich die Klageweiber, rechts steht der trauernde Ehemann der Verstorbenen, begleitet von einigen Dienern und Mitgliedern des Hofstaates. Die

<sup>445</sup> Die Literatur zum Sarkophag der Doña Blanca wird im Hauptteil (Kap.II.1.1.b) ausführlich vorgestellt. Vgl. Kingsley Porter 1923, Bd.1, S.241; ders. 1928, Bd.2, S.25; Iñiguez Almech 1968, S.200; Alvarez-Coca González 1978, S.27-39; Sánchez Almeijeiras 1990; Valdez del Alamo 1993 Kat. Ausst. New York, S.232-234; Valdez del Alamo 1996.

verstorbene Doña Blanca liegt mit geschlossenen Augen ausgestreckt auf einem Bett (Abb.119).<sup>446</sup> Eine große Decke, die sich in breite platte Falten legt und nach links wellenartig geführt ausläuft, bis sie den begrenzenden Baum überschneidet, bedeckt den Körper der Königin bis auf die nackten Schultern.<sup>447</sup> Unterhalb der Bettdecke ist zu lesen REGINA DONA BLANCA.<sup>448</sup> Zwei Engel, am Kopf- und Fußende des Bettes, heben die Seele der Verstorbenen, in Gestalt eines nackten Kindes, behutsam empor.<sup>449</sup> Die Engel tragen bodenlange Gewänder und reich verzierte Umhänge. Der Umhang des linken Engels legt sich über die Bettdecke und scheint mit dieser zu verschmelzen. Beide Engel sind barfuß, haben wulstartige, in die Stirn hängende Haare und Flügel aus kurzen Federn und langen Schwingflügeln.<sup>450</sup> Der Flügel des linken Engels überschneidet den Baum links von ihm. Die Bäume bestehen aus einem Stamm mit Astansätzen, fein eingekerbten, gebogenen großen Blättern, die sich ineinander legen, und kugelartigen Früchten. Früchte, Blätter und Zweige sind so bewegt gezeichnet, daß sie ein eigenständiges dynamisches Gebilde formen. Links der Sterbeszene stehen nebeneinander aufgereiht sieben Klageweiber und drücken auf dramatische Weise ihre Trauer um die Verstorbene aus. Eine Frau muß in ihrem Schmerz sogar von zwei Begleiterinnen gestützt werden.<sup>451</sup> Ihre beiden Begleiterinnen links fassen sich

<sup>446</sup> Doña Blanca von Nájera war die Frau des kastilischen Königs Sancho III. (1157-1158, auch Sancho el Deseado de Castilla y León genannt) und als Tochter des García Ramírez von Navarra (1134-1150) Infantin des Königreichs Navarra. Sie starb 1156 nach der Geburt ihres Sohnes, des späteren Königs Alfonso VIII., im Kindbett. Sancho III. ließ in Andenken an seine Frau diesen Sarkophag anfertigen. Valdez del Alamo (1996, v.a. S.313-314) erläutert ausführlich die dynastischen Bezüge.

<sup>447</sup> Das mehrfach durchbrochene und mit einem Punktband verzierte Kopfbende sowie ein Bein des Bettes sind unter dem Oberkörper der Königin zu sehen. Die Punktverzierungen und die Durchbrechungen gleichen denen des Thrones von König Salomo auf der Rückseite.

<sup>448</sup> Doña Blanca Garcés, Infantin des Königreichs von Navarra, trug den Titel Regina, als Königin von Kastilien. Blanca und ihr Mann Sancho regierten für kurze Zeit als Königin und König von Kastilien. Sancho wurde bereits 1151 als rex betitelt, obwohl die offizielle Krönung erst 1157 erfolgte (Valdez del Alamo 1996, S.313, Anm.7). Dies hat gelegentlich zu Verwirrung hinsichtlich der Titel von Sancho und Blanca geführt. So bemerkt Alvarez-Coca (1978, S.27), daß Blanca trotz des Titels Regina auf dem Sarkophag niemals Königin war.

<sup>449</sup> Dies entspricht dem üblichen Darstellungsmodus der Seele, vgl. Eidolon-Typus LCI, Bd.4, Sp.138 (vgl. die Darstellung der Seele als nacktes Kind in Uncastillo, Santa María UnGK1, Abb.447; Estella, San Miguel, EsR2 Abrahams Schoß, Abb.637). Hell (1979, S.149) vermutet in der kleinen nackten Person eine Darstellung des Neugeborenen, des späteren Königs Alfonso VIII. Valdez del Alamo spricht diese Interpretationsmöglichkeit ebenfalls an, obwohl die Figur ihr zufolge in erster Bedeutungsebene als Seele zu benennen ist. Die Szene erinnere bewußt, so Valdez del Alamo (1996, S.322), an das Präsentieren des Neugeborenen. Die vorsichtige Art, das nackte Kind zu halten - und nicht wie auf vergleichbaren Darstellungen von einer Mandorla umgeben zu präsentieren (z.B. Sarkophag der Doña Sancha, Abb.449, 450) - lege diese Interpretation nahe. Die Engel reichen das Kind der Mutter unmittelbar nach der Geburt bzw. zeigen den zukünftigen König, um ihn begutachten zu lassen. Das Kind wird, so Valdez del Alamo weiter, sowohl dem Betrachter als auch Christus in der Mandorla (auf der Deckplatte darüber) zur Annahme dargestellt. "The double role of the figure of the infant, both as human newborn and as the eidolon of its mother, is clearly articulated by glaze, gesture, and compositional grouping." (Valdez del Alamo 1996, S.322). In der Entscheidung gegen die traditionelle Darstellungsart der Seele sieht die Autorin einen Hinweis auf den inhaltlichen Zusammenhang von Geburt, Tod und Wiedergeburt (s. Gesamtinterpretation).

<sup>450</sup> Die Flügelspitze des Engels rechts ist abgebrochen.

<sup>451</sup> Arco y Garay (1954, S.239) vermutet in dieser Frau die Schwester der Verstorbenen, Doña Sancha Garcés, Frau von Gastón, dem Vizeconde des Béarn, ohne jedoch Anhaltspunkte für diese Interpretation geben zu können.

an den Händen. Ein Klageweib rauft sich mit beiden Händen die Haare.<sup>452</sup> Rechts der Sterbeszene sieht man den trauernden Ehemann der Doña Blanca (Abb.131). Zwei Begleiter halten stützend die ausgestreckten Arme des Königs, der vom Schmerz über den Tod seiner Frau überwältigt wird und ohnmächtig zusammen zu sinken droht. Er hat den Kopf zur Seite geneigt und ist durch die Krone als König ausgewiesen.<sup>453</sup> Sein bodenlanges, vergleichsweise schlichtes Gewand ist in der Taille gegürtet. Der Umhang entfaltet sich hinter den Armen in ganzer Breite. Der Umhangsaum seines Dieners links legt sich über den links die Szene begrenzenden Baumstamm.<sup>454</sup> Rechts außen folgen zwei weitere Trauernde. Es ist nicht klar erkennbar, ob es sich um Männer oder Frauen handelt. Eine Frau (?) hält den Arm ihrer Begleiterin, die sich als Zeichen ihrer Trauer die Haare rauft.

Auf der **Deckplatte** der Frontseite stehen nebeneinander die zwölf Apostel zu beiden Seiten des in der Mitte thronenden Christus, der von einer großen Mandorla umgeben wird (Abb.36-38, 133, 138). Die vier Wesen des Tetramorph, je zwei übereinander auf jeder Seite, flankieren die Mandorla. Die zentrale Gestalt Christi befindet sich direkt über der Sterbeszene auf der Frontseite. Christus, dessen Kopf von einem Kreuznimbus hinterfangen wird, hebt die Rechte im Segensgestus, mit der Linken stützt er ein aufgeschlagenes Buch auf das Knie. Sein Umhang legt sich in vielen kleinen Falten über die Schultern und verläuft über den Knien und dem linken Arm nach rechts, bis er die Mandorla überschneidet. Eine Punktbordüre faßt den tiefen Halsausschnitt des Untergewands ein. Der breite Rand der Mandorla ist links mit einer Ranke mit eingeschriebenen Blättern verziert, nebeneinander aufgereichte Palmettenblätter belegen die rechte Mandorlahälfte. Rechts des Kreuznimbus Christi ist ein Omega in die hier glatt belassene Mandorla gemeißelt. Das Alpha auf der gegenüberliegenden Seite ist nicht gemeißelt, sondern rot aufgemalt.<sup>455</sup> Zur Linken Christi sind übereinander der Adler mit einem ausgerollten Schriftband zwischen den Klauen und der geflügelte Stier mit einem Buch angeordnet. Die Tiere wenden ihren Oberkörper weit zu Christus zurück. Die fünf Apostel rechts tragen bodenlange Gewänder und Umhänge. Ihre Kleidung ist individuell unterschiedlich ausgestaltet. Es finden sich runde und eckige Halsausschnitte mit einer Punktborte, über die Schultern fallende Tücher sowie aufwendig in viele Falten gelegte Umhänge. Der zweite Apostel auf der rechten Seite führt ein besonderes Detail vor: Der Zipfel seines Umhangs wird unter einer gürtelähnlichen Stoffbahn um die Taille geführt, um dann darüber gelegt, herunter zu hängen. Die Apostel sind barfuß, nimbiert und halten alle entweder ein Buch oder eine

<sup>452</sup> Die linke Hand und der Unterarm sind abgebrochen. Die Frau links außen ist nicht mehr ganz zu erkennen. Vgl. zu diesen Trauergesten, die einem festen Kanon von Trauerbezeugungen entsprechen, Valdez del Alamo 1996, v.a. S.317.

<sup>453</sup> Valdez del Alamo (1996, S.320) weist darauf hin, daß der Ausdruck von Sanchos Trauer über die festgelegten, rituellen Trauerbezeugungen hinausgeht. Durch das ohnmächtige Zusammensinken des Ehemanns soll ein spontaner und damit echter Ausdruck der Trauer dargestellt werden. Die Autorin sieht darin ein Beispiel einer zunehmend individuelleren Ausdrucksweise der Trauer, die auf zeitgleichen Grabmälern abzulesen ist.

<sup>454</sup> Vgl. Kap.II.1.1.1.. Diese Überschneidung entspricht nicht dem natürlichen Stoffverlauf, sondern wurde bewußt als stilistisches Mittel eingesetzt, um die Szenen miteinander zu verbinden.

<sup>455</sup> Alpha und Omega sind hier quasi aus dem Nimbus Christi - wie auf verschiedenen Darstellungen zu sehen (z.B. UnF2, Abb.445) - in die Mandorla versetzt worden; vgl. Bousquet 1980.

Schriftrolle. Der Steinmetz scheint mit den unterschiedlichen Fußstellungen zu spielen, die auf dem glatt belassenen Rand mal parallel, mal schräg gestellt sind. Auch die Handhaltung ist bei jedem Apostel unterschiedlich. Der dritte Apostel von links trägt eine Melonenkappe, sein Begleiter rechts daneben ist als einziger bartlos.<sup>456</sup> Der erste Apostel links hält einen langen Schlüssel und ist somit als Petrus anzusprechen, der folgende Jünger ist durch seine Stellung neben dem Apostelfürsten und durch seine Stirnglatze als Paulus gekennzeichnet. Alle Apostel sind frontal gegeben, einige wenden die Köpfe zur Seite.

Ein Baum, der genauso gestaltet ist wie die beiden Bäume der Hauptseite, unterteilt die **Rückseite des Sarkophags** (Abb.46). Links des Baumes bewegen sich drei bärtige Männer halb kniend, halb stehend zum äußeren Ende der Reliefplatte nach links auf zwei nur fragmentarisch erhaltene Personen zu. Man erkennt die Umrisse eines kleinen Kopfes und den mit reichen Falten bedeckten Kinderkörper, der auf dem Schoß einer größeren Person, seiner Mutter, sitzt. Die Männer tragen eine Art Kappe oder Krone, deren Zacken abgebrochen sind, und halten runde Gegenstände in den Händen. Alle drei sind mit einem bodenlangen Gewand und einem langen Umhang bekleidet: Die drei hl. Könige bringen dem Kind ihre Gaben (**Epiphanie**). Das Kind beugt sich zu dem am nächsten stehenden Mann und berührt das ihm gereichte Gefäß. Das vorspringende Stück Stein über dem Kind könnte - vergleichbaren Darstellungen entsprechend - als Baldachin oder als Stern ergänzt werden.

Rechts der Epiphaniedarstellung, durch den Baum getrennt, entwickelt sich auf den verbleibenden zwei Dritteln des Reliefs eine bzw. zwei mehrfigurige Szenen (Abb.55). Ein König mit in der Linken erhobenem Zepter sitzt auf seinem reich verzierten Thron und legt die Rechte auf den Kopf einer vor ihm knienden Frau, die seinen Fuß bzw. seinen Umhang umfaßt. Rechts davon wird ein bärtiger Mann mit Melonenkappe und darunter hervorschauenden langen Haaren frontal gezeigt. Sein Oberkörper ist nicht ausgearbeitet, dagegen sind die sich auffächernden Falten des Rocks fein gestaltet. Er hält ein Schwert empor und packt mit der Linken zwei kopfüber herunterhängende nackte Kinder an ihren Füßen. Eine Frau, vermutlich die Mutter eines der Kinder, steht rechts daneben dicht bei dem Mann.

Rechts folgt eine die ruhige Aneinanderreihung großteils statischer Figuren durchbrechende dynamische Szene (Abb.111): Ein Soldat in kurzem Rock und Stiefeln ist im Begriff mit seinem Schwert einem nackten kleinen Jungen den Kopf abzuschlagen. Zwei seiner Opfer liegen, in ungewohnter Drastik dargestellt, mit abgetrennten und verdreht zum Rumpf liegenden Köpfen zu seinen Füßen. Der zweite Soldat hält ein in Tücher gewickeltes Baby in den Händen, das wohl das nächste Opfer sein wird. Eine Frau schaut zu, die Hände in den Schoß gelegt. Ihre Begleiterin wendet sich angesichts dieser überwältigenden Gewalt machtlos mit gesengtem Kopf ab, eine dritte rechts ist nur noch teilweise erhalten.

<sup>456</sup> Der Engel und der Löwe sind ebenso wie die sechs Apostel auf dieser Seite stark beschädigt.

Die beiden Szenen stellen das **Urteil des König Salomo** (1. Kön. 3, 16-28) und rechts daran anschließend, den **bethlehemitischen Kindermord** dar (Mt 2, 16-18). Vor dem für seine Weisheit und Gerechtigkeit berühmten König Salomo kniet die Mutter des noch lebenden Kindes und fleht den Herrscher und Richter um Gnade an.<sup>457</sup> Ein Soldat hält das tote und das lebende Kind in der Hand, um letzteres sogleich in zwei Teile zu teilen. Sein Äußeres unterscheidet sich von dem der Soldaten aus der Kindermordszene rechts daneben. Er hat im Unterschied zu den bartlosen Soldaten einen Vollbart, trägt ein bodenlanges Gewand und eine Melonenkappe.<sup>458</sup> Die Mutter des toten Kindes wohnt teilnahmslos dem Geschehen bei.

Direkt rechts daneben folgt die dramatische Szene des bethlehemitischen Kindermords. Sie wird nicht wie die anderen Episoden durch einen Baum abgetrennt, sondern nur durch die Figurenkomposition von dem Salomonischen Urteil abgesetzt - die Frau und der Soldat wenden sich die Rücken zu und zwischen den Figuren ist etwas Abstand gewahrt. Die Soldaten haben ihre grausige Aufgabe schon fast vollendet, zerstückelt liegen die Leichname der Kinder am Boden. Im Unterschied zu vergleichbaren Darstellungen des Kindermords (z.B. Estella, EsGK8, Abb.149, 150) versuchen die Mütter auf dem Relief aus Nájera nicht einzugreifen, werfen sich nicht schützend vor ihre Kinder, sondern wenden sich resigniert in stummer Trauer ab.

Da die beiden Szenen - Urteil Salomos und Kindermord - nicht klar voneinander abgegrenzt sind, haben einige Autoren die gesamte rechte Hälfte des Reliefs als Illustration des Kindermords interpretiert. Der thronende König wird entsprechend als Herodes benannt, der seinen Soldaten den verhängnisvollen Auftrag erteilt.<sup>459</sup> Die Szene wird jedoch durch die Haltung der Figuren zueinander und das Abwenden der Mutter kompositionell von der rechts sich anschließenden Kindermordszene abgegrenzt und als eigenständige Geschichte charakterisiert. Die Zweierzahl der Kinder und der Mütter sowie die Heraushebung des Soldaten unterstützen die Interpretation als Darstellung des Salomonischen Urteils.

Die Identifikation der Darstellung des Salomonischen Urteils wird zudem dadurch erschwert, daß es offensichtlich im Unterschied zu Motiven wie der Heimsuchung oder der Verkündigung dafür kein festes Bildschema gab. Es sind sehr wenige Illustrationen der alttestamentlichen

<sup>457</sup> Valdez del Alamo (1996, S.328) sieht in dieser Frau dagegen die Mutter des verstorbenen Kindes und bezieht sich auf "(...) the distinctly nasty expression on her face - her brows are furrowed and she seems to encourage dividing the living child." Ein besonderer Gesichtsausdruck ist jedoch nicht zu erkennen. Die Gesichter der weiblichen wie männlichen Figuren der Sarkophagreliefs sind sogar besonders grob und gleichförmig gestaltet, wodurch sie sich von den individuell, besonders kunstvoll gearbeiteten Gewändern absetzen.

<sup>458</sup> Valdez del Alamo (1996, S.328) interpretiert diese Figur daher nicht als einen Soldaten, sondern als eine zweite Darstellung des Königs Salomo, der eigenhändig das Kind zu halbieren droht. Die Autorin bezieht sich auf die leicht abgeänderte Wiedergabe des alttestamentlichen Berichts bei Isidor von Sevilla, demzufolge der König selbst das Urteil vollstrecken will. Eine simultane Darstellung des Königs in zwei nacheinander ablaufenden Zeitmomenten ist denkbar, auch entsprechen sich die beiden Männer in der Gesichtsgestaltung und der Kappe. Doch fehlt dem stehenden Mann der Umhang. Auch räumt Valdez del Alamo ein, daß auf vergleichbaren Darstellungen nicht der König selbst, sondern ein Soldat das Urteil vollstreckt.

<sup>459</sup> Vgl. derartige Darstellungen des Herodes mit den Soldaten bzw. mit seinen Beratern und auf dem Fries der Santiagokirche von Agüero (abgebildet in Iñiguez Almech 1968, Abb.180).



Geschichte vorhanden, die als mögliche Vorbilder oder Interpretationshilfen herangezogen werden könnten. Das Kapitell im rechten Gewände des Sangüesaner Portals (GK5, Abb.146), das eine Inschrift eindeutig als Darstellung des Salomonischen Urteils auszeichnet, ist nach Durchsicht des zur Verfügung stehenden Materials die einzige erhaltene Darstellung des Salomonischen Urteils innerhalb der spanischen Bauplastik.<sup>460</sup>

Eine ganz andere Interpretation des besprochenen Sarkophagreliefs schlägt Iñiguez Almech vor. Er sieht in der Figur des Königs den thronenden Abraham, der die Seelen der unschuldig ermordeten Kinder empfängt.<sup>461</sup> Der Autor begründet seine Deutung der Figur als Abraham und nicht als Herodes mit dessen "väterlicher Geste". Außerdem trage der Mann keine Krone und es fehle der für spanische Darstellungen des Herodes übliche Dämon, der den König berät.<sup>462</sup>

Ein Vergleich der Szene aus Nájera mit Darstellungen von Abrahams Schoß spricht jedoch gegen Iñiguez These.

Zwei Beispiele, die den Stammvater mit den Seelen der Erretteten in Kombination mit zwei verschiedenen Szenen zeigen, sollen genügen, um den Darstellungstypus des Motivs zu illustrieren: Auf einem Seitenrelief des Nordportals von San Miguel in **Estella** wird das Motiv des thronenden Abraham mit der Seelenwägung kombiniert (EsR2, Abb.637). Abraham hält in einem Tuch schützend drei Seelchen. Rechts von ihm kämpfen der hl. Michael, der die Seelenwaage hält, und der Teufel um das Schicksal der Seelen.<sup>463</sup>

In den Archivolten des Westportals von Santo Domingo in **Soria** wird - wie auf dem Sarkophag von Nájera - der Thronende (in diesem Fall der Stammvater Abraham) mit dem Bethlehemitischen Kindermord, der ausführlich auf der zweiten Archivolte von innen illustriert ist, kombiniert und die beiden Szenen werden aufeinander bezogen. Die Seelen der unschuldig ermordeten Kinder kommen in Abrahams Schoß. Abraham wird von zwei Engeln flankiert, die in Tüchern weitere Seelen halten.

<sup>460</sup> Die beiden Darstellungen des seltenen Motivs sind vermutlich auf denselben Meister bzw. dieselbe Werkstatt zurückzuführen. Vgl. Katalog I, GF5 und Kap.II.1.1. Valdez del Alamo (1996, S.329) führt ein westgotisches Elfenbeinkästchen an, das eine auffallend ähnliche Darstellung des Salomonischen Urteils zeigt (heute Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pennsylvania, 7.-8.Jh., Abb.147). Rechts neben dem im Profil auf seinem Thron gezeigten König steht ein Soldat und hält das noch lebende Kind (statt der zwei Kinder in Nájera) Kopf nach unten an den Füßen. In der anderen Hand holt er mit dem Schwert zum tödlichen Schlag aus. Am Boden liegt - ähnlich der vor Salomo knienden Mutter in Nájera - die Mutter des noch lebenden Kindes. Vgl. zu dem Elfenbeinkästchen Kat. Ausst. New York 1993, Nr.69, S.141-142.

<sup>461</sup> Iñiguez Almech 1968, S.201.

<sup>462</sup> Das Motiv eines kleinen Dämons, der Herodes ins Ohr flüstert, ist eine spanische Sonderform des Themas, dem Melero Moneo (1986) eine Untersuchung widmet. Gemäß der jüdischen Vorstellung, daß das von Abraham abstammende Volk Gottes zuletzt wieder in seinem Schoß versammelt werde, zeigen Illustrationen des Gleichnisses vom reichen Mann und vom armen Lazarus Abraham mit der Seele des Lazarus in seinem Schoß. Daraus entwickelte sich das Bildmotiv des thronenden Abraham mit mehreren Seelen, dargestellt als kleine nackte Figürchen im Schoß bzw. in einem ausgebreiteten Tuch. Vgl. Badstübner/ Sachs/ Neumann o.J., S.16; LCI 1994, Bd.1, S.131.

<sup>463</sup> Vgl. die Ausführungen zu San Miguel, Estella, im Katalog I Tympanon, Seelenwägung sowie in Kap.II.7. und Kap.VI.2., S.205.

Sowohl die Darstellung in Soria als auch diejenige in Estella haben nichts mit der entsprechenden Szene auf dem Sarkophag von Nájera gemein, so daß Iñiguez Interpretation des Thronenden in Nájera als Abraham abzulehnen ist. Das Sarkophagrelief zeigt das Urteil Salomos und den Bethlehemitischen Kindermord.

Auf der **Deckplatte** wird direkt über dem thronenden König ein Mann in einer turmartigen Architektur dargestellt (Abb.100, 101, 134). Die rechte Tür des Turmes ist mit einem großen Schloß verriegelt, die linke Tür steht offen. Drei mehrfach durchbrochene und mit Punkt- und Zick-Zackbändern verzierte Kuppeln schließen die Architektur nach oben. Der nimbierte Mann hat beide Arme erhoben, in der Linken hält er ein Buch. Sein Umhang bildet über den Schultern und dem Oberkörper zwei große, in sich kreisförmig eingekerbte und mit einer Zick-Zackborte verzierte "Scheiben". Links von ihm stehen vier in reiche Gewänder gehüllte Frauen. Sie tragen über dem Kopf ein Tuch, das auf den Schultern aufliegt. Unter dem Hals bedeckt ein Tuch in mehreren halbkreisförmig ineinander geschachtelten, wie mit einem Kamm gezogenen Falten die Brust. In den individuell gestalteten Gewändern der Frauen zeigt der Steinmetz sein ganzes Können. Die unterschiedliche Armhaltung motiviert den Verlauf des Umhangstoffes, der in Kaskaden herabfällt, sich in Rundfalten legt oder sich breit aufgefächert über das durch viele zarte Parallelkerben als fein plissiert charakterisierte Obergewand breitet. Eine Zick-Zackborte betont den Umhangsaum. Die Frauen halten runde Gefäße und wenden sich dem Mann in der Mitte zu. Rechts von ihm folgen fünf ähnlich gekleidete Frauen. Auch sie halten runde Gefäße. Rechts dieser Fünfergruppe schließen zwei Frauen, die sich an den Händen halten, die Komposition.<sup>464</sup> Was sich in der Gestaltung der Kleidung an Virtuosität zeigt, wird in den Gesichtern der Frauen wieder zurückgenommen, die sich alle gleichen.

Das Relief stellt die Parabel von den Klugen und den Törichten Jungfrauen (Mt 25,1-13) dar.<sup>465</sup> Der Bräutigam Christus öffnet den weisen Jungfrauen zu seiner Rechten das Tor.<sup>466</sup> Die Tür zu seiner Linken bleibt den fünf Törichten Jungfrauen dagegen verschlossen.

Nicht ganz klar ist die Interpretation der beiden Frauen rechts außen, die sich an den Händen halten und in Größe und Haltung von den anderen abgesetzt werden.<sup>467</sup> Sie sind nicht Bestandteil der Parabel, da der Evangelientext von fünf Frauen spricht.

<sup>464</sup> Der vertiefte Rand der Deckplatte zeigt an, daß auf dieser Seite die gesamte Sarkophaglänge erhalten ist.

<sup>465</sup> Zum Motiv der Klugen und Törichten Jungfrauen vgl. die Ausführungen im Katalog I, RP6. Laut Iñiguez Almech (1968, S.203) ist das Thema der Klugen und der Törichten Jungfrauen für Spanien ungewöhnlich und stammt ursprünglich aus Frankreich, wo sich mehrere Darstellungen der Parabel meist an den Archivolten finden (z.B. Civray, Saint-Nicolas, Saintonge, Poitou). Laut Iñiguez Almech handelt es sich eventuell um die erste Darstellung dieses Themas in Spanien überhaupt. Vgl. als Gegenargument das Chorumgangskapitell der Kathedrale Santo Domingo de la Calzada (Abb.104, 105) und die Pfeilerskulptur aus Sangüesa (RP6, Abb96-99).

<sup>466</sup> Die vier auf dieser Seite erhaltenen Frauen sind um eine weitere zu ergänzen, die bei der Beschneidung des Sarkophags verloren gegangen ist.

<sup>467</sup> Durch die Verschiebung der zentralen Figur des Bräutigams nach links, die der Komposition der Frontseite darunter folgt, ist rechts mehr Platz als links vorhanden, den die beiden Frauen einnehmen.

Valdez del Alamo schlägt eine Deutung der Frauen als Maria und Elisabeth vor, die sich während ihrer Schwangerschaft begegnen.<sup>468</sup> Die Autorin verweist auf eine ähnliche Darstellung der Heimsuchung an dem Westportal der Klosterkirche von Leyre (LeRZ10)<sup>469</sup>, der zahlreiche vergleichbare Beispiele der spanischen Bauplastik des 12.Jhs. hinzuzufügen wären.<sup>470</sup> Die Zusammenstellung der Jungfrauenparabel mit der Heimsuchung ist ungewöhnlich, doch im Gesamtprogramm des Sarkophags (s.u.) durchaus denkbar. Ebenso werden auf der darunterliegenden Längsseite zwei inhaltlich unabhängige Motive (Salomonisches Urteil/ Bethlehemitischer Kindermord) kombiniert.<sup>471</sup>

Auf der (von der Frontseite aus gesehen) linken **Schmalseite**, deren Oberfläche zum großen Teil abgeschlagen ist, sind in dem Giebeldreieck noch ein kleiner Engelskörper und ein tief zur Seite geneigter größerer Kopf, der von einem Kreuznimbus hinterfangen wird, zu erkennen (Abb.39). Von dem Körper dieser Figur ist nur der herunterhängende rechte Arm erhalten. Außerdem ist über dem nimbierten Kopf ein breiter vertikaler Balken zu sehen sowie ein diagonal verlaufender Balken auf der Seite, dessen Struktur an einen dicken Ast erinnert.<sup>472</sup>

Diese wenigen Anhaltspunkte sprechen für eine Darstellung der **Kreuzabnahme** wie sie z.B. ein Kapitell aus dem ehemaligen Kreuzgang der Kathedrale von Pamplona (heute Museo de Navarra, Pamplona, Abb.40), ein Relief aus dem Kreuzgang von Santo Domingo in Silos (Abb.41) und ein Tympanon der Kirche San Isidoro, León,<sup>473</sup> zeigen. Der herunterhängende Arm Christi spricht für eine Darstellung der Kreuzabnahme und nicht der Kreuzigung, wie Iñiguez Almech vermutet.<sup>474</sup> Auf den genannten Darstellungen schweben ebenfalls Engel über dem Kreuz, und der Arm Christi fällt zur Seite, v.a. die Anordnung des Gekreuzigten und der Engel auf dem Kapitell aus Pamplona entspricht weitgehend den erhaltenen Details der Schmalseite aus Nájera.

<sup>468</sup> Valdez del Alamo 1996, S.331.

<sup>469</sup> Abgebildet bei Valdez del Alamo 1996, Abb.28.

<sup>470</sup> Die Heimsuchung wird einem festen Darstellungstypus folgend, meist ähnlich illustriert. Die beiden Frauen stehen dicht beieinander, umarmen oder küssen sich.

<sup>471</sup> Valdez del Alamo diskutiert außerdem die in der Literatur vertretene Interpretation der zwei Frauen als eine Törichte Jungfrau und eine Ölverkäuferin, von denen im sogenannten Drama von Limoges erzählt wird (so Iñiguez Almech 1968, S.203; Alvarez-Coca 1978, S.32 und Valdez del Alamo in ihrem Beitrag von 1993, Kat. Ausst. New York, S.232). Erst 1996 (Anm.114) spricht sich die Autorin gegen diese Deutung aus und für eine Interpretation als Heimsuchung.) Nicht zu erklären wäre bei dieser Deutung jedoch das Motiv des Umarmens. Außerdem fehlt die Lampe für die das Öl gekauft werden soll.

<sup>472</sup> Valdez del Alamo (1996, S.314, Anm.18) meint außerdem Teile der Köpfe der Gottesmutter und des Joseph von Arimathea erkennen zu können.

<sup>473</sup> Abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.86.

<sup>474</sup> Iñiguez Almech 1968, S.201. Alvarez-Coca (1978) bemerkt diese Szene nicht, die nur bei künstlicher Ausleuchtung und eingehender Betrachtung zu erkennen ist. Sánchez Ameijeiras (1990) erwähnt die Kreuzabnahme, bildet sie jedoch nicht ab. Valdez del Alamo (1996) hat dieses Detail und weitere Ergebnisse zu dem Sarkophag, die die Verf. dieser Arbeit und die Autorin unabhängig voneinander festgestellt haben, 1996 in einem Artikel veröffentlicht, der gute Abbildungen und mehrere Vergleichsbeispiele wiedergibt.

Valdez del Alamo schlägt als **Rekonstruktion** der vollständig zerstörten zweiten Schmalseite eine Darstellung der **Verkündigung an Maria** oder der **Marienkrönung** vor.<sup>475</sup> Mit der Heimsuchung (Deckplatte) und der Epiphanie (Rückseite) wäre damit ein kleiner Zyklus zur Kindheit Jesu zu rekonstruieren. Auch im Rahmen der Gesamthematik (Mutterschaft, s.u.) würden diese Motive passen.

### Gesamtinterpretation

Somit konzentrieren sich alle Reliefs auf einen Gedanken, auf die Hoffnung auf Erlösung der Seele.

In Gedenken an die verstorbene Königin wurden Szenen ausgewählt, in denen **Frauen** eine wesentliche Rolle spielen.<sup>476</sup>

Das Thema der **Mutterschaft** und der beschützenden Rolle, die Mütter für ihre Kinder übernehmen, ist für den Sarkophag einer im Kindbett verstorbenen Infanta und Mutter des künftigen Königs naheliegend.<sup>477</sup>

Die verstorbene Mutter bildet das Zentrum der Frontseite des Sarkophags. Das Thema wird aufgenommen in den Müttern der ermordeten Kinder (Bethlehemitischer Kindermord) und in der Gottesmutter Maria, die ihr Kind auf dem Schoß hält (Epiphanieszene). In dem Salomonischen Urteil spielt die Mutter des lebenden Kindes - und damit die wahre Mutterliebe - eine ebenso große Rolle wie der weise König. Die beiden zukünftigen Mütter Maria und Elisabeth begegnen sich kurz vor der Geburt ihrer Kinder (Heimsuchung) und die Gottesmutter betrauert ihren am Kreuz gestorbenen Sohn (Kreuzabnahme).<sup>478</sup>

<sup>475</sup> Valdez del Alamo 1996, S.314. Die Autorin bezieht sich bei dieser Rekonstruktion nicht nur auf das Gesamtprogramm des Sarkophags, sondern auch auf andere Grabmäler für weibliche Verstorbene wie z.B. das Grab der Doña Berenguela in Las Huelgas, Burgos, auf dem die Marienkrönung an der Stirnseite dargestellt wird (13.Jh.) oder ein anderes Grab aus dem 13.Jh., auf dem Verkündigung und Kreuzigung die Stirnseiten belegen (Valdez del Alamo 1996, Anm.19).

<sup>476</sup> Valdez del Alamo versucht zu zeigen, daß sich der Sarkophag der Doña Blanca von zeitgleichen Frauen-Grabmälern unterscheidet, indem er ein spezifisches Frauenprogramm entwickelt. Die Autorin nennt die Gestaltung der Reliefs "gender specific" und spricht von einem "feminized" Programm (Valdez del Alamo 1996, S.332). Darin unterscheiden sich die Sarkophagreliefs z.B. von dem berühmten Sarkophag der Doña Sancha von Jaca. Hier wird zwar die weibliche Identität der Verstorbenen präzisiert, aber es wird kein spezifisches Frauenprogramm entwickelt. Vielmehr entstammen die übrigen Reliefs dem traditionellen Repertoire der Sakralikonographie (Totenmesse, Chrismon, Reiterkampf, Greif). Valdez del Alamo führt aus, wie in Nájera geläufige Darstellungsmuster von Tod und Trauer auf eine für das weibliche Geschlecht spezifische Weise abgewandelt wurden. Sie zeigt im Vergleich mit mehreren spanischen Grabmälern für Frauen, wie auf dem Sarkophag von Nájera Standardkompositionen abgewandelt und für die Sepulkralikonographie ungewöhnliche Motive gewählt wurden, um frauenspezifische Darstellungen zu entwickeln.

<sup>477</sup> Vgl. Valdez del Alamo 1996, S.325 ff. Die Autorin weist darauf hin, daß Doña Blanca noch im 16. und 17.Jh. als bedeutende Mutterfigur der spanischen Geschichte galt.

<sup>478</sup> Valdez del Alamo (1996, S.326) sieht als verbindendes Element, daß alle Mütter das Martyrium ihrer Kinder bzw. ihr eigenes akzeptieren. Die trauernden Mütter der Kindermordszene (Rückseite) begleiten quasi die Gottesmutter (Kreuzabnahme) auf der anschließenden Reliefseite in ihrer Trauer. Die Frauen sind durch das Motiv der Mutterschaft und der Trauer um ihre Kinder miteinander verbunden.

Mit den unschuldig getöteten Kindern (Bethlehmitischer Kindermord) wird das Motiv des **Märtyrertods** in seiner deutlichsten Ausprägung eingeführt.<sup>479</sup> Ein inhaltlicher Bezug besteht zu der Königin, die sterben mußte, um dem zukünftigen König das Leben zu schenken. Blanca hat auf diese Weise eine Art Märtyrerstatus bekommen, da sie im Kindbett eines zukünftigen Königs gestorben ist und so das Fortleben ihrer Dynastie gesichert hat.<sup>480</sup>

Das zentrale Thema des Sarkophags ist jedoch das Schicksal bzw. die **Errettung der Seele** der Verstorbenen. Die Engel heben die Seele der Doña Blanca aus der irdischen Sphäre empor zu dem thronenden Christus in die himmlische Sphäre. Den Hinterbliebenen bleibt nur, zu trauern und um das Heil der Verstorbenen zu beten.

Die Trauer spielt eine entscheidende Rolle bei der Sorge um das Schicksal der Seele der Verstorbenen. Durch Gebete und Trauer war es den Hinterbliebenen möglich, Einfluß auf die Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag zu nehmen.<sup>481</sup>

Auf den Jüngsten Tag und das Gericht am Ende der Tage, vor dem auch die Verstorbene erscheinen muß, wird in dreifacher Weise verwiesen.

Christus, der in der Mandorla thronend von den Wesen des Tetramorph und den Aposteln umgeben wird, ist gekommen, um zu richten (zweite Parusie).<sup>482</sup> Mit der Epiphanie wird Christi Menschwerdung (erste Parusie) thematisiert und damit auf Christus als Mensch verwiesen. Der Tod des Mensch gewordenen Gottessohnes, der sterben mußte, um die Menschen zu erlösen, findet sich an der Schmalseite, die vermutlich die Kreuzigung oder die Kreuzabnahme zeigte.<sup>483</sup>

<sup>479</sup> Die unschuldigen Kinder wurden in der ost- und weströmischen Kirche als die ersten Märtyrer überhaupt angesehen. Sachs/ Badstübner/ Neumann o.J., S.60, 61; LCI 1994, Bd.2, Sp.510-514.

<sup>480</sup> Valdez del Alamo (1996, S.314) verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß der Sarkophag durch die schräg angelegten Dachplatten die äußere Form eines Reliquienkästchens besitzt. Die Autorin sieht darin eine bewußte Bezugnahme auf Heilige und die Übertragung dieser Bedeutungsebene auf die "Heilige" Doña Blanca. "The utilization of a form associated with saints may have been intentional, since, by dying in childbirth, Blanca achieves a type of martyrdom."

<sup>481</sup> Die Wirkung von Trauer und Gebeten der Lebenden für die Toten wurde u.a. von Ambrosius hervorgehoben (Valdez del Alamo 1996, S.321, 322). Die Kinder, die den Märtyrertod sterben, können am Jüngsten Tag ebenso als Fürbitter für die Mutter, die starb, um einem Kind das Leben zu schenken, eintreten. Valdez del Alamo 1996, S.327. Die Seele der Verstorbenen wird Christus und den Aposteln präsentiert. Laut Valdez del Alamo (1996, S.327) wird mit den Aposteln die Klostergemeinschaft angesprochen, die - ebenso wie jeder Betrachter des Grabmals - aufgerufen ist, für die Seele der Verstorbenen zu beten. Zur besonderen Verbindung der Klostergemeinschaft und des Königshauses mit Cluny s. Valdez del Alamo 1996, S.325.

<sup>482</sup> Vgl. Kap.VI.1 und Valdez del Alamo 1996, S.323. Die Autorin verweist auf das Buch, das Christus auf sein Knie stützt, als das Buch des Lebens (Apo 3,5; 13,8). Das Buch drücke die Hoffnung aus, daß auch Blancas Name sich darin finde, wie ihr Name tatsächlich unterhalb der Sterbeszene steht.

<sup>483</sup> Zu dem Zusammenhang von erster und zweiter Parusie und Gericht vgl. Kap.VI.2.

Das Gleichnis von den Klugen und den Törichten Jungfrauen steht für eben dieses Gericht, das Jüngste Gericht.<sup>484</sup> Christus ist der Bräutigam. Die Klugen Jungfrauen werden mit den Seligen, die Törichten mit den Verdammten gleichgesetzt.

Unmittelbar in der Achse unter Christus-Sponsus ist König Salomo plziert. Darin wird die Bedeutungsebene der alttestamentlichen Figur als Präfiguration des weisen und gerechten Richters des Weltgerichts am Jüngsten Tag verdeutlicht.<sup>485</sup>

Somit illustrieren die Sarkophagreliefs ein in sich schlüssiges Programm, in dessen Zentrum die Hoffnung auf Erlösung der Seele der Verstorbenen steht.

## KATALOG IV

### DIE BAUPLASTIK DER KIRCHE SANTA MARIA, UNCASTILLO

#### 1. DAS SÜDPORTAL (Abb.444, 446, Schaubild 14)<sup>486</sup>

##### a. Gesamtaufbau des Portals

Drei dicht mit Figuren belegte Archivolten, die durch vegetabile Ornamentstreifen voneinander abgesetzt werden, ruhen auf jeder Seite auf jeweils drei Kapitellen. Das Portal hat kein Tympanon. Ein durchlaufender Kämpfer setzt die Archivolten von den Kapitellen ab, die unterschiedlich gestaltete Säulenschäfte bekrönen. Die Säulen bestehen aus zwei umeinander gedrehten Rundstäben, einem Flechtband oder werden mit einem Palmettenmuster belegt. Oberhalb der Archivolten verläuft horizontal ein Gesimsband, das zwei das Portal seitlich rahmende Pfeiler einfaßt. Unmittelbar unter dem Gesimsband sind drei Konsolfiguren in die Wand eingelassen. Über dem Gesimsband sind in der Mitte zwei Flachreliefs plziert. In den Pfeilern sind direkt über dem in Verlängerung der Kämpfer verlaufenden Gesims zwei weitere Reliefs zu sehen.<sup>487</sup>

<sup>484</sup> Bezeichnenderweise wurde für den Sarkophag einer Frau eine Parabel gewählt, in der Frauen die entscheidende Rolle spielen. Eine Darstellung der Parabel bzw. ein inschriftlicher Hinweis auf das Gleichnis findet sich vergleichsweise häufig auf Grabmälern von Frauen. Laut Valdez del Alamo wird Blanca, obwohl sie verheiratet und Mutter ist, den Klugen Jungfrauen zugeordnet. Darin sieht die Autorin ein weiteres Beispiel der hohen Wertschätzung der Mutter und Ehefrau, die auf den Sarkophagreliefs zum Ausdruck gebracht wird. Zu der Jungfrauenparabel als Zeichen des Gerichts vgl. Katalog I, RP6; Iñiguez Almech 1968, S.202 und Valdez del Alamo, Kat. New York 1993, S.234: "The parable of the Wise and Foolish Virgins, which contrasts foresight and foolishness, is a metaphorical presentation of the Last Judgment as a wedding ritual. By 1156 the parable had often been associated specifically with the Last Judgment and the Resurrection of the Dead.", vgl. Molsdorf 1926, S.68 "Das Urteil Salomos und die Jungfrauenparabel als Sinnbilder des Jüngsten Gerichts" und Valdez del Alamo 1996, S.331.

<sup>485</sup> Zur Bedeutung Salomos als Präfiguration Christi als Richter am Jüngsten Tag, vgl. Kap.VI.1, Anm.19 Réau 1956, Bd.2,1, S.286; Gressmann 1907; Künstle 1928, Bd.1,2, S.294; Schaeffer 1944; RDK I, Sp.1079; Valdez del Alamo 1996, S.328.

<sup>486</sup> Die Literatur zu Santa María wird vorgestellt in Kap.II.5.1.a, Anm.5.

<sup>487</sup> Zur Datierung der Bauplastik Santa Marías, vgl. Kap.II.5.1.a, Anm.5.

## **b. Die Pfeilerreliefs**

### **UnP1 Vierbeiner**

**Beschr.:** Der obere Teil des Vierbeiners fehlt. Das Tier hat Krallenfüße, an den Hinterläufen ist die Fellstruktur zu erkennen.

### **UnP2 Zwei Vierbeiner**

**Beschr.:** Die zwei Vierbeiner sind stark mutiliert. Außer den Umrissen sind nur zwei Beine mit Krallenfüßen erhalten.

## **c. Die Konsolfiguren**

**UnK1 Ein Vierbeiner** von der Seite gezeigt.

### **UnK2 Affen-Mensch**

**Beschr.:** Ein hockender Mann mit affenartigen Gesichtszügen (der obere Teil des Kopfes fehlt) hält die Linke an den Mund, die Rechte schaut aus seinem Umhang heraus und ist auf das Knie gelegt. Er ist barfuß und blickt mit einem besorgten oder gequälten Gesichtsausdruck von der Fassade.

**UnK3 Sitzender Mann mit aufgestützem Kopf.**

## **d. Die Flachreliefs (Abb.445)**

Die beiden Skulpturen sind als hohes Relief aus dem hochrechteckigen Steinblock gearbeitet, der tief in die Mauer eingelassen ist.

### **UnF1 Apostel oder Heiliger (?)**

**Erhaltung:** Der obere Teil des Kopfes, die Gesichtsoberfläche sowie ein Teil der rechten Hand sind abgestoßen.

**Beschr.:** Der Kopf des barfuß auf einer aus der Wand, vorkragenden Platte stehenden Mannes wird von einem schlichten Nimbus hinterfangen. Er hält in der Linken ein Buch, die Rechte ist erhoben und weist nach rechts. Der lange Umhang liegt über der linken Schulter des Mannes und wird von einem Gürtel in der Taille gehalten. Halsausschnitt, Ärmel und der Saum des Gewands sowie des Umhangs sind mit Bordüren verziert.

### **UnF2 Thronender Christus**

**Erhaltung:** Die Finger der linken Hand und der Fuß sind abgebrochen.

**Beschr.:** Christus thront auf einem Faldistorium, dessen vier Beine in Löwenköpfen enden, die Stoffstücke im Maul halten.<sup>488</sup> Christi Füße stehen auf einem Kissen bzw. einem kleinen Sockel. Die Rechte ist im Segensgestus erhoben, mit der Linken stützt der Gottessohn ein Buch auf

<sup>488</sup> Lacoste (1971, S.165) verweist auf ein Original exemplar eines derartigen Stuhls aus dem 12.Jh. in Roda de Isábena sowie auf eine sehr ähnliche Darstellung auf dem Tympanon von Saint-Bertrand de Comminges.

das linke Knie. Ein Kreuznimbus hinterfängt den Kopf Christi, rechts und links daneben stehen das A für Alpha und das W für Omega.<sup>489</sup> Christi Umhang ist von hinten über die Schulter gelegt und fällt in schweren Falten über Arme und Knie. Ein Stoffzipfel wird unter dem Gürtel hindurchgeführt.

Zur Diskussion über den ursprünglichen Anbringungsort der Reliefs UnP1, UnP2, UnF1, UnF2, s. S.180.

### **e. Die Archivolten**

Die Figuren der beiden äußeren Archivolten (I und II) sind bis auf wenige Ausnahmen radial angeordnet. Rechts und links des innersten Rundstabs wurden die Figuren dagegen longitudinal gearbeitet. Die Skulpturen der äußeren Archivolte sind sehr viel größer als die der übrigen Archivolten, die des innersten Bogens sind am kleinsten.

Die Männer, Frauen und Tiere der äußeren Archivolte sind in der vergleichsweise breiten Hohlkehle plaziert. Das Personal des folgenden Bogenlaufs sitzt hinter dem Rundstab, wie hinter einem Tisch eingeklemmt (vgl. Kap.II.5.) und die Skulpturen der beiden inneren Archivolten sind in den Kehlen des Rundstabs angeordnet. Sie werden im folgenden als zwei Archivolten gezählt (III und IV) obwohl sie zu einer durch den Rundstab und die beiden Figurenreihen gebildeten Archivolte zählen, die auf jeder Seite nur in einem Kapitell endet.<sup>490</sup>

Zur Physiognomie der Einzelfiguren s. Kap.II.5.1.a.

Die figürlich gestalteten Archivolten werden durch vegetabil-ornamentale Bänder voneinander abgesetzt.

Die äußere vegetabil-ornamentale Archivolte besteht aus Grundelementen, die sich aus einem Maskenkopf in der Mitte, Ranken und Blättern zusammensetzen. Aus dem Maskenkopf kommen Ranken hervor, die sich an beiden Seiten zu doppelten Achten legen und außen in einem horizontal liegenden Blatt münden. Eine Variante dieser Einheit bildet keine Achten, sondern endet in von oben herabhängenden Blättern. Einige der Steine sind beschädigt.<sup>491</sup>

Die mittlere vegetabile Archivolte wird durch eine dicke Ranke gebildet, in die sich fleischige Blattgebilde legen, die in sich mehrfach eingekerbt sind, und an Muscheln erinnern. Die Nahtstellen der einzelnen Ranken-Blatt-Gebilde werden von kurzen Bändchen markiert.

<sup>489</sup> Zu den Zeichen Alpha und Omega neben bzw. in Nimben vgl. Bousquet 1980.

<sup>490</sup> In der Literatur werden meist nur einige Archivoltenfiguren aufgeführt. Nur Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.341) sprechen alle Archivoltenfiguren an, beobachten einige Skulpturen aber nicht genau und kommen so zu Fehlinterpretationen (im folgenden im einzelnen aufgeführt).

<sup>491</sup> Ein Fragment des Ornamentbands dieser Archivolte, das heute im Kreuzgang von San Martín, Uncastillo, liegt, paßt genau in das durch ein anderes Ornament ersetzte Stück der Archivolte auf Scheitelhöhe.



Die folgende vegetabile Archivolte ist eine einfache Laubranke, deren dreifach aufgefächerte Blätter abwechselnd nach oben und nach unten zeigen.

Den inneren Bogen belegen von Ranken eingefasste Blättchen.

### **Äußere Archivolte**

#### **UnAvl1 Mann mit Gefäß**

**Beschr.:** Ein junger Mann stützt den rechten Arm auf einen riesigen Krug, in dessen Hals er mit der Linken faßt.

#### **UnAvl2 Drei Männer (Abb.471)**

**Beschr.:** Zwei junge Männer und ein älterer Mann mit Vollbart hocken dicht nebeneinander. Der Umhang des rechts Sitzenden legt sich über den Oberkörper seines Begleiters in der Mitte. Der Mann links hält die große Linke flach auf die Brust. Die Hand der mittleren Person - oder des Mannes rechts außen - liegt mit ausgestreckten Zeige-, Mittelfinger und Daumen auf dessen Brust.

**Ikonomie:** Die Bedeutung dieser Szene ist nicht klar. Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.342) sehen in den drei Personen eine Verbildlichung der drei Religionen: "Las tres religiones del libro: hebrea, cristiana y musulmana".<sup>492</sup> Die Autoren beobachten jedoch nicht genau und deuten den Umhangstoff, der sich über die mittlere Person legt, als Pergament, auf das der bärtige mit drei Fingern als Zeichen für die drei Religionen, zeige. Es handelt sich jedoch nicht um ein Pergament, sondern um den Umhang eines Mannes. Die ungewöhnliche Handhaltung der in der Mitte sitzenden Person legt eine bestimmte Bedeutung nahe, die jedoch nicht mehr zu entschlüsseln ist. Zu überlegen wäre, ob mit diesen ebenso wie mit anderen Archivoltenskulpturen eventuell auf Sprichwörter o.ä. angespielt wird, die nicht mehr bekannt sind.<sup>493</sup>

#### **UnAvl3 Vierbeiner (?)**

**Beschr.:** Ein Vierbeiner mit fein gezeichnetem, dichtem langen Fell, vielleicht ein Widder, ist im Unterschied zu den umgebenden Figuren nicht radial, sondern der Länge nach in die Kehle eingefügt.

#### **UnAvl4 Mann reißt Bestienmaul auseinander (Abb.473)**

**Beschr.:** Ein kleiner Mann steht hinter einem im Vergleich zu ihm riesigen Bestienkopf und reißt mit beiden Händen das Maul des Tieres auseinander, so daß dessen furchteinflößende Zähne frei liegen. Das Tier glotzt mit großen Kugelaugen von der Fassade, sein Hals ist mit

<sup>492</sup> Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.342.

<sup>493</sup> Bislant sind die Skulpturen Santa Marías inhaltlich nicht entschlüsselt. Eine gesonderte Untersuchung, die auch schriftliche Quellen und den Bereich des Theaters berücksichtigt, ist notwendig, um vielleicht doch mehr über die Bedeutung der ungewöhnlichen Motive herauszubekommen.

einem dichten Fell belegt. Der kleine Mann muß sich ganz um den Tierkopf legen, um in dessen Maul fassen zu können. Er hat große gebohrte Nasenlöcher und schulterlange Haare.

**Ikonomographie:** Das Motiv gehört zum Themenkreis der Löwenbändiger und Löwenreiter und damit zur allgemeinen Thematik des Kampfes zwischen Gut und Böse bzw. der Bezwingung des Bösen.<sup>494</sup>

#### **UnAv5 Schafscherer (Abb.473)**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann mit einer langen Zipfelkapuze aus Fell, die unter dem Kinn geknotet ist, beugt sich über ein Schaf und setzt das Messer an, um das Tier zu töten oder ihm das Fell abzuziehen. Von seinem Gürtel hängt die Messerscheide.

**Ikonomographie:** Die Skulptur ist vermutlich als Berufsbezeichnung des Hirten bzw. Schafscherers zu verstehen, wenn die Darstellung auch von ähnlichen Skulpturen, die einen Mann mit einem Schaf im Arm oder auf den Schultern zeigen abweicht (vgl. Sangüesa AV42; Uncastillo, Santa María UnAvII5).

#### **UnAv6 Bestienkopf verschlingt einen Mann**

**Beschr.:** Aus einem riesigen Bestienkopf schauen noch gerade der Kopf und die Hände eines von dem Tier verspeisten Mannes hervor, der in einem letzten Befreiungsversuch mit beiden Händen die Lippen des Tieres umfaßt. Zum Motiv der Urangst des Verschlungenwerdens vgl. die Ausführungen in Katalog I, RP2.

#### **UnAvI7 Hockender Mann, Handwerker (?) (Abb.426)**

**Beschr.:** Ein Mann mit schulterlangen offenen Haaren und einem in sich gelockten Vollbart wird frontal sitzend gezeigt. Er bearbeitet einen Gegenstand, den er im Schoß hält. Große Manschetten betonen die Handgelenke. Sein Umhang legt sich seitlich um den Körper. Der Mann trägt wie die meisten seiner Begleiter Schuhe mit einer besonders langen Spitze.<sup>495</sup>

#### **UnAvI8 Flötist**

**Beschr.:** Ein Mann mit kurzen Haaren und Vollbart bläst mit dick aufgeblähten Wangen in eine eckige Panflöte, die er auf seine Knie stützt.<sup>496</sup>

#### **UnAvI9 Zwei Tänzerinnen**

**Erhaltung:** Die Ellbogen beider Frauen sind abgebrochen. Das Gesicht der Tänzerin links ist beschädigt.

<sup>494</sup> Vgl. das Gewändekapitell Santa Marías UnGK2 (Abb.451) und den Löwenbändiger auf einem Kapitell aus San Martín de Unx (Unx5, Abb.502, 503).

<sup>495</sup> Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.341) bezeichnen ihn als "un anciano con un recipiente entre las manos". Vgl. Kap.II.5.1. und Katalog I, IAc.

<sup>496</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar (1993, S.68 ff.) beschreiben genau die in Uncastillo dargestellten Musikinstrumente und ordnen sie den verschiedenen Instrumentengruppen zu. Vgl. Katalog I, AV32.

**Beschr.:** Zwei junge Frauen mit langen offenen Haaren stehen Rücken an Rücken, die Hände in die Taille gestützt bzw. vor den Oberkörper gelegt, dicht beieinander. Sie haben auffallend große Hände und tragen bodenlange Gewänder mit langen, spitz geschnittenen Ärmeln. Die beiden Tänzerinnen warten in dieser Ausgangsposition auf den Beginn des Tanzes.<sup>497</sup>

#### **UnAv10 Fidula-Spieler (Abb.483)**

**Beschr.:** Ein Mann mit besonders großem Kopf spielt eine Art Geige (fidula), die auf seiner linken Schulter liegt und unter das Kinn geklemmt ist. Er hat einen Vollbart, lange Haare und trägt eine Krone bzw. eine Kappe mit verziertem Stirnband.

**Ikonographie:** Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar vermuten eine Darstellung König Davids oder im Zusammenhang mit den umgebenden Szenen auch eine Parodie des Themas.<sup>498</sup> Lacoste verweist auf die deutliche Parallele zu den 24 Ältesten aus Sainte-Marie, Oloron, aus deren Mitte der Alte direkt entnommen sein könnte, so groß sind die Ähnlichkeiten (Abb.482).<sup>499</sup>

Im Zusammenhang mit den umgebenden Skulpturen - Musiker und Akrobaten - handelt es sich sicher um eine Szene aus dem Bereich der Juglares, der Gaukler und Spielleute, die in unterschiedlichen Kombinationen sehr oft an romanischen Kirchen dargestellt werden und auch in Santa María, Uncastillo, zahlreich vertreten sind.<sup>500</sup>

#### **UnAv11 Akrobat**

**Beschr.:** Der Akrobat verdreht seinen Körper zu einer Art Brücke indem er, den Kopf nach unten, die Beine darüber schlägt und mit den Händen die Fußknöchel umfaßt.

Genau dieses Kunststück eines Juglars findet sich an vielen Skulpturenkomplexen (z.B. als Konsolfigur in San Martín de Unx).<sup>501</sup>

#### **UnAv12 Harfenspieler**

**Beschr.:** Es folgt ein Harfenspieler (arpa-salterio),<sup>502</sup> der das Instrument auf die Knie stützt und seine Wange dagegen legt. Er hat in der Mitte gescheitelte Haare, einen Vollbart und scheint verträumt dem Klang seines Instruments zu lauschen.

#### **UnAv13 Akrobatenpaar (Abb.477)**

**Beschr.:** Die Frau beugt ihren Oberkörper mit in den Nacken gelegtem Kopf weit zurück, so daß die langen offenen Haare herabhängen, und umfaßt mit der rechten Hand ihre Taille. Ihr männlicher Begleiter rechts daneben stützt den Kopf seiner Partnerin.

<sup>497</sup> Das Motiv wird in der gleichen Darstellungsart als Konsolfigur wiederholt (UnKo13, Abb.493). Vgl. die Ausführungen zu verschiedenen Tanzdarstellungen in Kap.II.5.1.

<sup>498</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.73.

<sup>499</sup> Lacoste 1971, S.161. Zur stilistischen Beziehung zwischen der Bauplastik von Santa María, Uncastillo, und der Bauplastik des Béarn, vgl. Kap.II.5.1., Anm.14.

<sup>500</sup> Vgl. Katalog I, AV32.

<sup>501</sup> Vgl. Kap.II.5.1. und Katalog I, AV32.

<sup>502</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.71.

**UnAvl14 Schalmespieler (Abb.478)**

**Beschr.:** Ein junger Mann umfaßt mit beiden Händen ein längliches Instrument, dessen Kopfstück in dem weit geöffneten Mund des Musikers steckt, und bläst hinein.

Laut Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar (1993, S.66) handelt es sich um eine Schalmey, deren zwei parallele Flöten durch die Hände des Mannes verdeckt werden. Das Instrument stammt aus dem arabischen Kulturkreis, war im 12.Jh. in Spanien weit verbreitet und wird häufiger dargestellt, nur meist irrtümlicherweise als Flöte bezeichnet.<sup>503</sup>

**UnAvl15 Zwei Frauen mit einem Teller (?, Abb.474)**

**Beschr.:** Zwei gleich gekleidete Frauen, deren Gesichtszüge identisch sind, halten einen runden flachen Gegenstand, etwa einen Teller oder ein Tablett, zwischen sich auf ihrem Schoß und tippen mit dem Zeigefinger an die eigene Stirn. Sie tragen Tücher, die den Kopf bis zur Stirn eng umfassen und auf den Schultern aufliegen.

**Ikonographie:** Domínguez Jiménez verweist auf die Möglichkeit, in dem Gegenstand ein Tamburin zu sehen, womit die beiden Frauen als Musikerinnen zu den vorhergehenden Szenen gehörten.<sup>504</sup> Damit wäre aber nicht die auffällige Geste des sich an die Stirn Tippens erklärt. Canellas/ San Vicente und Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar sehen in der Geste der Frauen einen Bezug zu den vorhergehenden Akrobatenszenen.<sup>505</sup> Die Frauen tippten sich an die Stirn - so die Autoren -, um auf die Torheit der Welt zu verweisen, während sie mit dem Tablett Geld für die Darbietung sammeln.

**UnAv16 Mann mit einem Gefäß oder einer Trommel (?)**

**Beschr.:** Ein nach links gewandter Mann hält ein großes Gefäß in Urnenform, eventuell eine Trommel (?), zwischen den Knien und faßt sich mit der Rechten an die Stirn.<sup>506</sup>

**UnAvl17 Akroatenpaar (?, Abb.475)**

**Beschr.:** Die Frau kniet auf allen Vieren vor dem Mann, der sich über sie beugt, die Linke auf ihren Rücken legt und mit der Rechten den Oberkörper seiner Gefährtin umfaßt. Die Frau hat offene, lange Haare und trägt ein Gewand mit auffallend weiten langen Ärmeln.

**Ikonographie:** Lacoste sieht hier die Züchtigung einer Frau durch ihren Mann illustriert.<sup>507</sup> Es könnte aber ebenso eine ungewöhnliche Akrobatenszene oder die Darstellung eines

<sup>503</sup> Auf einem etwas früher zu datierenden Kapitell der Kathedrale von Jaca (Südvorhalle) sind im Zusammenhang mit dem König David und seinem Hofstaat mehrere der in dieser Archivolte Santa Marías vorgeführten Instrumente versammelt (abgebildet in Palol/ Hirmer 1991, Abb.103).

<sup>504</sup> Domínguez Jiménez 1990, S.101.

<sup>505</sup> Canellas/ San Vicente 1979 Zodiaque, Bd.4, S.341: "un gesto que podría aludir irónicamente a la locura del mundo juglaresco, cuya remuneración voluntaria tal vez están encargadas de recoger en su bandeja". Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.66.

<sup>506</sup> Die Deutung von Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.342) denen zufolge hier ein Beruf dargestellt wird, ein Holzfäller, der einen Napf repariert, ist nicht überzeugend.

Liebesspiels sein. Tatsächlich wäre die Haltung als Kunststück der Juglares sehr ungewöhnlich, so daß eine sexuelle Konnotation wahrscheinlicher ist - wobei auch den Akrobaten sexuelle Ausschweifungen unterstellt wurden. Der Themenbereich sexueller Ausschweifungen wird in den Konsolfiguren Santa Marías aufgenommen, s. dort.

#### **UnAvl18 Vögel mit umeinander gelegten Hälsen (Abb.207)**

**Beschr.:** Zwei Vögel haben ihre Hälse einmal umeinander geschlungen und beißen sich in die eigenen Beine. Ihr Körper ist vollständig mit kleinen Federn bedeckt.<sup>508</sup>

#### **UnAvl19 Mann mit Phantasiewesen**

**Beschr.:** Ein Mann mit langem Bart hält den Schwanz eines rechts neben ihm stehenden Mischwesens, der über seiner Schulter liegt. Er selbst hat zweigeteilte Krallenfüße und die gleichen Gesichtszüge wie das Phantasiewesen neben ihm mit seinen spitzen kleinen Ohren und dem Katzenkopf.

**Ikonomie:** Der Mann ist schon teilweise dämonisiert und hat bereits Krallenfüße bekommen. Er scheint im nächsten Moment ganz mit dem Dämonenwesen zu verschmelzen. So sieht Domínguez Jiménez in dieser Skulptur den tierischen Charakter des sündigen Menschen verdeutlicht.<sup>509</sup> Canellas/ San Vicente nennen den derartig vom Bösen bedrohten Menschen bereits eine Vogelsirene.<sup>510</sup>

#### **UnAvl20 Vierbeiner mit dichtem Fell und Phantasiefratze**

**UnAvl21 Vierbeiner** mit Krallenfüßen und glatt belassenem Körper. Der Schwanz liegt auf dem Rücken.

#### **Mittlere Archivolte**

Die radial angeordneten Figuren dieser Archivolte sitzen hinter dem dicken Rundstab (Wulst) wie hinter einem Tisch eingeklemmt, so daß oberhalb des Wulstes nur ihre Gesichter und Hände zu sehen sind und darunter die Beine hervorschauen.<sup>511</sup>

#### **UnAvl11 Mann mit Gefäßen (Tinker?, Abb.470)**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann hält in den Händen jeweils ein Gefäß. Das eine hat er wie zum Trinken an den Mund gelegt, das andere stützt er auf den Rundstab. Obwohl sein Kopf frontal gezeigt wird, sind die Füße nach rechts gedreht.

<sup>507</sup> Lacoste 1971, S.162.

<sup>508</sup> Vgl. die Ausführungen zu dem innerhalb der romanischen Bauplastik verbreiteten Motiv im Katalog I, LP11.

<sup>509</sup> Domínguez Jiménez 1990, S.101.

<sup>510</sup> Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.106.

<sup>511</sup> Vgl. Kap.II.5.1.g.

**UnAvII2 Mann mit Gefäßen (Abb.470)**

**Beschr.:** Ein Mann hält in jeder Hand ein flaschenähnliches Gefäß, das er auf den Rundstab stellt.

**UnAvII3 Sich an den Haaren ziehendes Paar (Abb.466)**

**Beschr.:** Ein Mann und eine Frau ziehen sich gegenseitig an den Haaren, schauen dabei aber wie gleichgültig hinter dem Rundstab hervor.<sup>512</sup>

**UnAvII4 Zahnarzt und Patientin (?, Abb.466)**

**Beschr.:** Ein Mann hält in der Rechten eine große Zange, die auf dem Rundstab aufliegt. Mit der Linken packt er den Arm (?) einer ihm gegenüber stehenden Frau, die auf ihren Mund zeigt. Zwischen den beiden steht ein kleines Gefäß.

**Ikonographie:** Die Zange und das Zeigen auf den Mund deuten darauf, daß der Mann der Frau einen Zahn ziehen will. Ein Vergleich mit der gleichen Szene auf einem Archivoltenstein der Kirche San Miguel, Uncastillo, bestätigt die Interpretation.<sup>513</sup> Hier reicht die Patientin dem Zahnarzt ein Geldstück für seine Dienste. Nicht genau zu erkennen ist der Gegenstand, den der Arzt mit der Linken greift. Es könnte der Arm der Frau sein. Lacoste sieht darin einen bauschigen Gegenstand mit zwei Enden, den der Arzt in den Mund der Patientin einführen will, um ihn offen zu halten.<sup>514</sup> Ein Salbentopf in der Mitte vervollständigt die Szenerie.<sup>515</sup>

**UnAvII5 Mann mit einem Schaf auf den Schultern**

**Beschr.:** Ein Mann trägt auf seinen Schultern ein Schaf, das er an den Beinen festhält. Der Kopf des Mannes und das Tier passen gerade in den verbleibenden Raum zwischen Archivoltenwulst und dem nach außen folgenden vegetabilen Band.

**Ikonographie:** Vermutlich soll mit dieser Darstellung, die an frühchristliche Bilder des guten Hirten denken läßt, lediglich der Beruf des Hirten illustriert werden. Vgl. den Schafscherer UnAvI5 und den Handwerker UnAvI7.

**UnAvII6 Mann mit Kinnbart (Abb.476)**

**Beschr.:** Ein Mann mit einem Kinnbart legt seinen Kopf und beide Hände auf den Rundstab.

**UnAvII7 Mann reißt sich selbst den Mund auseinander**

**Beschr.:** Ein Mann reißt sich wie wild mit beiden Händen den Mund weit auseinander.

<sup>512</sup> Das Motiv wird auf einem Kapitell von San Miguel, Uncastillo, aufgenommen, s. Kap.II.5.1.d.

<sup>513</sup> S. Kap.II.5.1.d, S.134, ebenso Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.341.

<sup>514</sup> Lacoste 1971, S.162.

<sup>515</sup> Vgl. Kap.II.5.1.d, S.134.

**Ikonomie:** Domínguez Jiménez sieht darin die Sünde der Blasphemie dargestellt.<sup>516</sup> Der Mann soll vermutlich als dämonisiert gekennzeichnet werden. Er gehört zu einer Gruppe von Grotesken und Torheiten, die in den Archivolten Santa Marías thematisiert werden. Die Konsolfigur UnKo5 wiederholt das Motiv.

#### **UnAvll8 Mann greift seinen Bart (Abb.480)**

**Beschr.:** Ein Mann faßt in einer eigenwilligen Haltung mit den ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger der Rechten seinen Bart und stützt den Kopf in die Linke. Er trägt große Ärmelmanschetten.

#### **UnAvll9 Phantasiewesen mit Phallus**

**Beschr.:** Ein Vierbeiner mit Flossenfüßen und spitzen Ohren zeigt in der Untersicht seine deutlich erkennbaren Geschlechtsteile. Die Pfoten liegen auf dem Rundstab.

#### **UnAvll10 Kleine Rolle**

#### **UnAvll11 Mann mit Flossen Händen (Abb.472)**

**Beschr.:** Ein Mann hat anstelle von Händen große Flossen, die er auf den Wulst stützt.

#### **UnAvll12 Mann hält die Hände an den Kopf (Abb.472)**

**Beschr.:** Der Mann hat die Hände seitlich an den Kopf bzw. daneben gelegt, die Handinnenflächen zeigen nach außen.

Domínguez Jiménez (1990, S.102) meint, hier mache sich eine Spaßfigur über den Betrachter lustig.

#### **UnAvll13 Theaterszene (?, Abb.472)**

**Beschr.:** Zwei Männer mit phrygischen Mützen, stehen die Rücken einander zugewandt unter einem von oben herabhängenden Vorhang, den sie an den Seiten zusammenziehen. Links steht auf dem Archivoltenbogen eine Schale mit Brot oder ähnlichem.

**Ikonomie:** Canellas/ San Vicente sehen aufgrund des Vorhangs eine Theaterszene mit zwei Schauspielern.<sup>517</sup> Lacoste interpretiert die Skulptur dagegen als Marktszene mit zwei jüdischen Verkäufern (Judenhüte), die ihre Ware auslegen.<sup>518</sup>

#### **UnAvll14 Mann mit Zange**

**Beschr.:** Ein Mann hält in beiden Händen eine große, geöffnete Zange.

<sup>516</sup> Domínguez Jiménez 1990, S.103.

<sup>517</sup> Canellas/ San Vicente 1979 Zodiaque, Bd.4, S.342.

<sup>518</sup> Lacoste 1971, S.162.

**UnAvII15 Bartzieher**

**Beschr.:** Ein Mann zieht an seinem zweigeteilten Bart, der mit aufgerollten Enden auf dem Wulst liegt.

**UnAvII16 Vierbeiner**

**Beschr.:** Der Vierbeiner wird von der Seite gezeigt.  
Er entspricht dem Tier rechts der äußeren Archivolte (UnAvI21).

**UnAvII17 Mann mit Vollbart**

**Beschr.:** Ein bärtiger Mann stützt die Hände auf den Wulst.

**Archivolte III (innerer Rundstab, linke Seite)****UnAvIII1 Mann mit Gefäß**

**Beschr.:** Ein Mann (?) mit langen offenen Haaren und langem Gewand hält ein großes Gefäß in der Rechten. Die Linke liegt auf dem Gürtel.

**UnAvIII2 Vierbeiner**

Das Tier entspricht dem Vierbeiner aus der zweiten Archivolte UnAvII16.

**UnAvIII3 Mann reißt das Maul eines Tieres auseinander**

**Beschr.:** Ein Mann sitzt rittlings auf einem Vierbeiner, dessen Maul er mit beiden Händen auseinanderreißt.

Vgl. UnAvI4.

**UnAvIII4 Mischwesen** mit einem Menschenkopf, langer Mähne und Schwanz.

**UnAvIII5 Mischwesen mit Opfer zwischen den Krallen**

Unter einem Vogelmischwesen mit menschlichem Kopf, Pferdekörper und Flügeln liegt ein Mensch, den das Wesen zwischen seinen Krallen festhält.

**UnAvIII6 Vierbeiner** (der Kopf fehlt)**UnAvIII7 Muttertier mit säugendem Jungen**

Vgl. Katalog I, LZ24.

**UnAvIII8 Vierbeiner** mit katzenartigen Ohren**UnAvIII9 Vierbeiner**, der ein Schaf frißt.**UnAvIII10** Ein **Mann** hält eine **Keule** in beiden Händen



**UnAvIII11 Kröte****UnAvIII12 Avaritia (?)**

Ein schwerer Sack hängt vom Hals eines Mannes.

Vgl. Katalog I, IAc.

**UnAvIII13** Ein **Mann** ist mit einem **Knüppel** oder einer Axt bewaffnet.

**UnAvIII14 Vierbeiner****UnAvIII15 Mann bläst Horn**

**Beschr.:** Ein Mann in Laufstellung hält mit seiner linken Hand ein Horn an die Lippen, mit der Rechten umfaßt er ein Messer.

**Ikonographie:** Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar (1993, S.75) vergleichen den Hornbläser mit dem Jäger aus der Apsis von Zaragoza, La Seo, der ebenfalls ein Horn bläst, und bringen die Figur aufgrund des Messers und den sie umgebenden Tieren in Zusammenhang mit einer Jagdszene.<sup>519</sup>

**UnAvIII16 Vierbeiner** mit langem Schwanz und detailliert gezeichnetem Fell

**UnAvIII17 Vierbeiner****Archivolte IV (innerer Rundstab, rechts innen)****UnAvIV1 Frau mit Gefäß**

**Beschr.:** Eine Frau mit kurzem Umhang und langen, offenen Haaren hält in der Rechten ein Gefäß (?), die Linke legt sie wie besorgt oder traurig ans Gesicht.

**UnAvIV2 Vogel auf einer Schlange stehend****UnAvIV3 Mann bearbeitet Gegenstand**

**Beschr.:** Ein nach vorn gebeugt sitzender Mann, den Kopf nach links gewendet, hält einen Gegenstand, den er bearbeitet.

**UnAvIV4 Vogel****UnAvIV5 Nackter Mann mit gefesselten Beinen**

**Beschr.:** Die Beine eines sitzenden nackten Mannes mit affenartigen Gesichtszügen sind mit einem Strick gefesselt, an dem er zieht.

<sup>519</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.75, Abb.63, 64.

**Ikonographie:** Aufgrund der affenartigen Züge sehen Canellas/ San Vicente in der Figur einen Affen, der Kunststücke vorführt und an den Beinen gefesselt ist.<sup>520</sup> Lacoste meint irrtümlicherweise, hier ziehe sich ein Mann die Hosen aus.<sup>521</sup>

Der Affe bzw. der dämonisierte Mensch, der fast zu einem Affen geworden ist und sich offensichtlich von seinen Fesseln befreien will, gehört wie mehrere Archivolten- und Konsolfiguren Santa Marías vermutlich dem Bereich von besessenen Menschen an, die für die Torheit dieser Welt stehen.

**UnAvIV6 Vierbeiner** mit dichter Fellstruktur, Bär (?)

**UnAvIV7** Ein Mann mit langen offenen Haaren hält einen Speer.

**UnAvIV8 Adlerkampf (?)**

**Beschr.:** Ein großer Vogel packt einen kleinen Vogel mit seinen Krallen, der Kopf des oberen Vogels fehlt.

**UnAvIV9 Sirene**

**Beschr.:** Eine Sirene mit offenem, nach rechts wehenden Haar, hält einen Zweig, die Arme sind vor der Brust verschränkt.<sup>522</sup>

**UnAvIV10** Ein **Vogelwesen** mit Menschenkopf, langen offenen Haaren und Hufen.

**UnAvIV11 Akrobat**

**Beschr.:** Ein Akrobat hat die Füße nach hinten zum Kopf geworfen und hält sie mit den Händen fest.

**UnAvIV12** Ein **Vierbeiner** mit dichtem Fell (Wildschwein, Bär?).

**UnAvIV13 Ringer**

**Beschr.:** Zwei ringende Männer packen den Hinterkopf des jeweiligen Gegners. Vgl. Katalog I, LZ11.

**UnAvIV14** Ein **Mann mit einer Keule** und einem Beutel, der von der Schulter hängt.

**UnAvIV15** Zwei **Vierbeiner** mit glattem Körper, ohne Fellstruktur.

<sup>520</sup> Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.340.

<sup>521</sup> Lacoste 1971, S.158. Vgl. die auf die gleiche Weise gefesselten Harpyien auf einem Kapitell aus Sangüesa, die ebenfalls an ihren Fesseln ziehen (Katalog I, IL32).

<sup>522</sup> Zur Bedeutung der Sirene vgl. Katalog I, AV66.

## UnAvIV16 Löwenwesen

**UnAvIV17 Sirene** mit ausgebreiteten Flügeln, Krallen und einem Menschengesicht. Vgl. Katalog I, AV66.

### Überlegungen zur Ikonographie der Archivoltensculpturen insgesamt

Die Archivoltensculpturen sind bis auf wenige Ausnahmen weder formal durch Gesten oder Blicke aufeinander bezogen, noch verbindet sie ein Programm. Es ist kein inhaltlicher Faden festzustellen wie in den Archivoltensculpturen anderer Kirchen, die z.B. einen Kalender, die 24 Ältesten (Oloron, Sainte-Marie), die Kindheit Jesu (Ejea de los Caballeros) oder Heiligenlegenden bzw. Martyrien (Estella, San Miguel) zeigen.

Auffällig ist die große Vielfalt, die die Archivoltensculpturen Santa Marías vorführen. Keine Skulptur gleicht der anderen. V.a. die Figuren der äußeren Archivolte zeichnen sich durch eine besondere Ausdruckskraft und Originalität aus. Es kommen bekannte Motive wie Tiere, Mischwesen, Berufe - wenn auch nicht die klassischen Berufe wie Schuster und Schmied -, Tänzerinnen, Musiker und Akrobaten vor. Es werden aber auch ungewöhnliche Motive, die sich zum großen Teil nicht entschlüsseln lassen, dargestellt.<sup>523</sup> Auffällige Gesten und Handhaltungen sprechen für eine bewußt gewählte Zeichensprache, deren Bedeutung dem heutigen Betrachter jedoch verschlossen bleibt.

Der wie ein Tisch verwandte Rundstab der mittleren Archivolte, an dem Männer mit großen Krügen sitzen (UnAvIII1), legt - ähnlich wie in Echano (Abb.516, 518) - die Deutung als Festbankett nahe.<sup>524</sup> Doch sind in Uncastillo hinter dem Rundstab hauptsächlich nicht Trinker oder Musiker versammelt, die man mit einem Festbankett assoziieren würde, sondern auch andere Skulpturen wie z.B. das Phantasiewesen mit betontem Phallus (UnAvII9), ein Zahnarzt und seine Patientin (UnAvII4) und ein streitendes Paar, das sich gegenseitig an den Haaren zieht (UnAvII3). Die aus Echano bekannten Männer mit Krücken (Abb.516, 518) fehlen in Uncastillo.

Im Unterschied zu den Archivoltensculpturen anderer Kirchen fehlt in Santa María, Uncastillo, der Bereich des Positiven völlig, der üblicherweise durch Geistliche, Pilger, Heilige, Betende, Engel, Propheten oder die 24 Ältesten thematisiert wird.<sup>525</sup> Akrobaten, Musiker und Tänzerinnen stehen für die Jugladores und damit für eine von der Geistlichkeit zumindest mißtrauisch beäugte und sogar negativ beurteilte Personengruppe. Zahlreiche Mischwesen aus Mensch und Tier führen das Schicksal sündhafter bzw. dämonisierter Menschen vor, die schrittweise den Tieren immer ähnlicher werden. Die Verschmelzung mit den dämonischen Mächten ist

<sup>523</sup> Es würde dem Gegenstand sicher nicht gerecht und entspräche nicht dem Konzept romanischer Bauplastik, die Aufgabe der Skulpturen darauf zu reduzieren, sie sollen den Betrachter amüsieren und erstaunen - so Lacoste 1971, S.162.

<sup>524</sup> Vgl. Kap.II.5.1.g.

<sup>525</sup> Vgl. Katalog I, S.14ff.

unterschiedlich weit fortgeschritten. So hat ein Mann lediglich Flossenhände (UnAvII11), ein anderer affenartige Gesichtszüge (UnAvIV5) und ein dritter ist schon halb zum Tier geworden (UnAvII9).

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt innerhalb der Archivolten sind menschliche Torheiten und die Verrücktheiten der Welt. Ein Mann reißt sich wie verrückt den Mund auseinander (UnAvII7), sein Nachbar zieht sich am eigenen Bart (UnAvII8), andere schneiden Grimassen oder ziehen sich gegenseitig an den Haaren.<sup>526</sup>

## **f. Die Gewändekapitelle**

### **Kämpfer:**

Über drei Kapitelle einer Seite hinweg wird ein Motiv verwandt. Links (über den Pfeiler fortlaufend) zielt eine Blütenreihe den Kämpfer, die durch ein Punktband miteinander verbunden ist. Oben und unten verknüpfen Ranken, die Halbkreise bilden, die Blütengebilde. Die Kämpfer im rechten Gewände belegt eine Punktranke, die wellenartig geführt wird, mit abwechselnd oben und unten dazwischen eingelegten, aufgefächerten Blättern.

### **UnGK1 Totenoffizium/ Aufnahme der Seele des Verstorbenen durch zwei Engel (Abb.447, 448)**

**Erhaltung:** Die Oberfläche ist im Gesichtsbereich des Verstorbenen, der zwei Geistlichen links sowie an Füßen und Händen der Seele abgeschlagen.

**Beschr:** Ein bärtiger Mann liegt auf der rechten Kapitellseite mit über der Brust verschränkten Armen auf einem Bett. Hinter dem Liegenden stehen dicht nebeneinander drei Männer, die von links nach rechts ein rundes Weihrauchgefäß, ein Buch und eine kleine Henkelschale für Weihwasser halten. Der Mann mit dem Buch hat die Rechte im Segensgestus (?) erhoben. Alle drei, somit als Geistliche anzusprechende Männer, sind bartlos und haben kurze, glatte Haare.<sup>527</sup> Sie sind mit langen Gewändern bekleidet, die sich nur durch die unterschiedliche Verzierung des Halsausschnittes voneinander unterscheiden. Auf der linken Kapitellseite stehen zwei Engel, die zwischen sich eine kleine nackte Figur, die Seele des Verstorbenen, halten. Zunächst könnte man meinen, die Seele halte die Hände in Gebetshaltung verschränkt. Ihre linke Hand ist aber noch gut zu erkennen und so sieht man, daß sie einen zweigeteilten, länglichen Gegenstand hielt (?). Die Engel sind mit langen Gewändern bekleidet, deren Halsausschnitt mit einer Borte aus sich abwechselnden Kreisen und kleinen Rauten verziert ist. Den Umhang und das untere Ende des Gewands schmücken einfache Punktborten. Doppellinien und Kerben markieren die Falten der langärmrigen Gewänder. Die bartlosen rundlichen Gesichter der Engel mit den kurzen Haaren gleichen denen der drei Geistlichen rechts.

<sup>526</sup> Die Konsolfiguren nehmen den Themenkreis der Musiker, Akrobaten, der Grotesken und der menschlichen Verrücktheiten auf und erweitern ihn um Darstellungen sexueller Ausschweifungen (s. dort).

<sup>527</sup> Obwohl ihre Kleidung keinen Hinweis auf den geistlichen Stand gibt, sind sie anhand des thematischen Zusammenhangs und der Gegenstände in ihren Händen als Geistliche anzusprechen.

**Ikonomographie:** Das Kapitell zeigt das Totenoffizium, das drei Geistliche für den gerade Verstorbenen abhalten. Seine Seele ist bereits von zwei Engeln in Empfang genommen worden.<sup>528</sup> Canellas/ San Vicente und Lacoste bezeichnen den Mann mit Buch als Diakon, dessen Akoluthen ein Weihrauchgefäß und einen Weihwasserkessel halten und mit einem Wedel das Wasser verteilen.<sup>529</sup> Ein Relief des Sarkophags der Doña Sancha aus Jaca ist das bekannteste Vergleichsbeispiel einer Totenmesse und der Erhebung der Seele, die hier in einer großen Mandorla präsentiert wird (Abb.449, 450).<sup>530</sup>

### **UnGK2 Zwei Löwenreiter (Abb.451)**

**Erhaltung:** Die Volute über dem Tierkopf links ist abgeschlagen. Die rechte Gesichtshälfte und der linke Arm des Reiters rechts fehlen.

**Beschr.:** Die linke Kapitellseite belegt ein zur Kapitellkante ausgerichteter Löwenreiter mit phrygischer Mütze, der das Maul des Tieres auseinander reißt. Das Tier, hinter dem ein Blatt in die linke Ecke wächst und sich dort aufrollt, hat den Schwanz durch die Hinterläufe gelegt. Ihm gegenüber, auf der rechten Kapitellseite, steht ebensolch ein Löwenreiter mit langen, offenen Haaren, der ebenfalls das Maul seines Tieres auseinander reißt.

Das Motiv des Löwenreiters wird in Santa María innen auf einem Kapitell im Langhaus (UnIn4) und auf einem Kapitell der Apsidenarkaden wiederholt. Außerdem gehört ein Archivoltenstein demselben Motivkreis an (UnAvI4).

### **UnGK3 Kampfszene zwischen einem Reiter und zwei Männern (Abb.452, 453)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Reiters ist bis auf einen kleinen Rest herausgebrochen, das Kinn des rechts folgenden Angreifers ist abgeschlagen.

**Beschr.:** Auf dem Kapitell spielt sich ein erbitterter Kampf zwischen Leben und Tod ab. Ein Reiter wird von hinten und von vorn von je einem Mann zu Fuß angegriffen. Der vor ihm stehende Angreifer hält in der Rechten drohend einen Stein und tritt seinem berittenen Gegner mutig entgegen. Dieser zieht mit der Linken die Zügel stramm, so daß sich das Pferd aufzubäumen droht, in der Rechten schwingt der Reiter sein Schwert. Der Angreifer hinter dem Pferd schützt sich mit einem reich verzierten Rundschild und stößt seinen Speer in den Nacken des Berittenen.

<sup>528</sup> Vgl. die Ausführungen zu Darstellungen der Seele in der romanischen Kunst in Katalog III, Anm.53.

<sup>529</sup> Canellas/ San Vicente 1979 *Zodiaque*, Bd.4, S.338; Lacoste 1971, S.160. Lacoste meint auch eine Stola erkennen zu können. Nach Lacoste ist dies eine der frühesten Darstellungen einer vollständigen Totenfeier. Dagegen spricht jedoch ein Relief des auf 1060-1080 zu datierenden Elfenbeinkästchens aus San Millán de la Cogolla, das das Totenoffizium für den verstorbenen Heiligen zeigt (abgebildet in Uranga/ Iñiguez 1973, Bd.1,2, Abb.38; vgl. Kat. Ausst. New York 1993, Nr.125a-g).

<sup>530</sup> Auch stilistisch stehen sich diese beiden Werke nahe. Vgl. die stilistischen Untergruppen innerhalb der Bauplastik Santa Marías, Uncastillo, Kap.II.5.1.a, Anm.14.

**Ikonographie:** Canellas/ San Vicente bezeichnen den nur mit einem Stein bewaffneten Angreifer aufgrund dieser einfachen "Waffe" als Bauern.<sup>531</sup> Mehrfach wurde über eine Identifizierung des Soldaten mit Rundschild als Maure spekuliert.<sup>532</sup> Damit würde hier der Kampf zwischen Christen und Mauren, d.h. Rechtgläubigen und Heiden illustriert. Lacoste zieht eine inhaltliche Linie zwischen diesem und dem ersten Kapitell und überlegt, ob in dem Toten auf dem Kapitell links außen (UnGK1) der besiegte Reiter gemeint sein könne.<sup>533</sup>

#### **UnGK4 Vertreibung aus dem Paradies (Abb.455)**

**Erhaltung:** Der vermutlich ursprünglich ausgestreckte Zeigefinger des Engels ist abgebrochen.

**Beschr.:** Ganz links außen steht ein Engel mit erhobenem Schwert und weist Adam und Eva aus dem Paradies.<sup>534</sup> Adam ist mit vor Angst und Schrecken geöffnetem Mund an der Kapitellkante plaziert, Eva folgt dicht an ihn gedrängt, rechts daneben.<sup>535</sup> In dem verbleibenden Raum rechts außen wurde der Baum der Erkenntnis eingepaßt, um dessen Stamm sich die Schlange windet, die die verbotene Frucht noch im Maul hält. Die Stammeseltern tragen, bereits im Bewußtsein ihrer Nacktheit, ein bodenlanges Fellkleid. Ihre langen offenen Haare legen sich in fein gerillten Strähnen, wie locker verflochten, umeinander. Sie halten die Hände mit den Handinnenflächen nach außen, wie erschrocken oder in Abwehr vor den Oberkörper.<sup>536</sup> Vgl. Kap.II.5.c und Katalog I, LZ9.

#### **UnGK5 Flucht nach Ägypten (Abb.457, 458)**

**Erhaltung:** Der Kopf des Reittieres ist komplett herausgebrochen. Die Gesichtsoberfläche des Mannes rechts neben dem Tier ist abgeschlagen. An der Kapitellkante hing ursprünglich eine kleine Kugelfrucht.

**Beschr.:** Die linke Kapitellseite zeigt die Heilige Familie: Maria sitzt, mit dem Kind auf dem Schoß auf dem Pferd, Joseph folgt hinter dem Tier. Die Gottesmutter reitet im Damensitz und umfaßt mit ihren großen Händen das Kind, während sich ihr Umhang bzw. dessen lange, weite Ärmel wie beschützend um das Kind legen.<sup>537</sup> Die Kleidung von Mutter und Kind ist kostbar mit einer Borte aus abwechselnd vertieften Kreisen und Rechtecken verziert. Joseph hat den Kopf wie zur Rast oder schlafend auf seinen großen Wanderstab gestützt. Er hat einen Kinnbart und

<sup>531</sup> Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.343.

<sup>532</sup> Z.B. Domínguez Jiménez 1990, S.98.

<sup>533</sup> Lacoste 1971, S.160.

<sup>534</sup> Laut Lacoste (1971, S.158) hält der Engel das Schwert in der Linken und legt die Rechte auf die Klinge, so daß er droht, aber nicht zuschlagen will.

<sup>535</sup> Lacoste 1971, S.158: Adam beobachtet den Engel aus den Augenwinkeln, Eva drückt sich an ihn, um der erneuten Versuchung der Schlange zu widerstehen.

<sup>536</sup> Lacoste (1971, S.158) spricht von einem Gebetsgestus, der auch Furcht beinhalten könne.

<sup>537</sup> Domínguez Jiménez (1990, S.99) glaubt bei dem Kind einen Bart zu sehen, der die frühe Reife des Gottessohnes darstellen soll. Das Gesicht ist jedoch glatt ohne jede Andeutung eines Bartes.

trägt eine Kappe. Sein Gewand schließt mit einer Punktborte an Hals und Ärmel und legt sich über der Brust in mehrere Längsfalten. Über dem Kopf des Esels belegt ein großes schlichtes Blatt, das in einer Kugelfrucht endet, die Kapitellkante.

Auf der rechten Kapitellseite folgen ein junger Mann, der die Zügel des Tieres hält, und ein Engel. Der Tierführer hat mit der Linken einen Wanderstab mit herabhängendem Fäßchen geschultert. Auffallend sind seine großen, abstehenden Ohren, die ihm einen affenartigen Zug verleihen. Das Oberteil seines bodenlangen Gewands ist besonders reich, wie eine kleine Weste, mit Punktbordüren verziert. Vor ihm geht ein Engel, der offenbar mit geneigtem Kopf den Weg weist. Seine Flügel finden gerade noch in der verbleibenden Ecke links oben Platz. Er trägt ein bodenlanges Untergewand mit Punktborte und darüber ein knielanges Übergewand, das in der Taille von einem Gürtel gefaßt wird, und in Falten über den Knien herab fällt.<sup>538</sup>

**Ikonographie:** Das Gewändekapitell aus Uncastillo weicht in einigen Details von zeitgleichen Darstellungen der Flucht nach Ägypten, einem innerhalb der romanischen Bauplastik sehr häufig verbildlichten Motiv, ab. Rätsel gibt die männliche Begleitperson auf, die die Zügel führt. Selten ist außerdem die Darstellung Josephs auf seinen Stock gestützt und wie teilnahmslos neben der Familie sitzend. Hier kann die Ruhe auf der Flucht oder der Traum des Joseph gemeint sein (s.u.).

Ein Gewändekapitell aus San Miguel, Estella, ist für das Verständnis des aragonesischen Kapitells aufschlußreich (EsGK6, Abb.442).<sup>539</sup> Es zeigt ebenso Maria mit dem Kind auf dem Reittier und Joseph, der den Esel am Strick führt. Hinter dem Reittier wird Joseph ein zweites Mal dargestellt. Er hat den Kopf in die Hand gestützt, um sich auszuruhen. Ein Engel kommt von oben herab, um ihm die Stirn zu wischen. Im Unterschied zu der Skulptur aus Uncastillo sind die beiden männlichen Figuren auf dem Kapitell aus Estella durch die Gesichtszüge, Bart, Kleidung und Kappe als dieselbe Person gekennzeichnet. Der vor dem Esel schreitende Joseph aus Estella trägt ebenso wie der Führer des Tieres aus Uncastillo einen Wanderstab mit herunterhängendem Reisebeutel über der Schulter.

Der Vergleich mit dem Navarreser Kapitell legt die Interpretation der sitzenden Person aus Uncastillo als Joseph nahe. Zwei Zeitmomente sind nebeneinander dargestellt: die Ruhe auf der Flucht und die eigentliche Flucht, auch wenn sich die beiden Männer in Kleidung und Physiognomie unterscheiden.

Die für das Thema ungewöhnliche Begleitperson veranlaßt Canellas/ San Vicente, den Eselsführer als Tobias, der von dem Erzengel Raphael begleitet wird, zu deuten.<sup>540</sup> Die Kombination des Tobias mit dem Engel und der Flucht der hl. Familie ist aber vollkommen ungewöhnlich und inhaltlich nicht aufeinander zu beziehen. Dagegen gibt es zahlreiche Vergleichsbeispiele, die die Flucht in Kombination mit der Ruhe auf der Flucht zeigen.

<sup>538</sup> Lacoste (1971, S.159) sieht darin ein Meßgewand.

<sup>539</sup> Vgl. zu San Miguel, Estella, Kap.II.2.3.c und Kap.VI.2.

<sup>540</sup> Canellas/ San Vicente 1979 Zodiaque, Bd.4, S.338.

Über Hinzufügungen verschiedener Begleitpersonen zu den Hauptakteuren auf Darstellungen der Flucht nach Ägypten s. Katalog I, IAh und Kap.II.5.

### **UnGK6 Höllenszenario (Abb.459, 460)**

**Beschr.:** Das Kapitell zeigt ein wildes Durcheinander aus Dämonenleibern, Mischwesen und rankenartigen Flammen, das nur schwer zu entwirren ist. Zwei Dämonen-Mischwesen mit Hundeköpfen und menschenähnlichen Körpern stehen auf der linken Kapitellseite nebeneinander. Unter ihnen liegt ihr Opfer, ein auf ganzer Länge von einer Art Schlingpflanze gefesselter Mensch. Die in sich gerillten Schlingpflanzen oder Ranken sind im Gesamtzusammenhang als Flammen zu deuten, in denen der Mann "brät". Rechts beugt sich ein Dämon über das Opfer und greift dessen Beine, wie die Griffe eines Blasebalgs. Aus dem schnabelförmigen Maul des Teufelswesen kommt eine Ranken-Flamme. Der Körper des Dämonen hat eine sehnige Struktur, wie aus vielen Wülsten bestehend. Rechts dahinter stößt ein Mann dem Untier einen Dolch (?) in den Rücken. Links über ihm ist der Vogelkopf eines anderen Dämonentypus zu sehen, dessen Taille viele kleine Kügelchen markieren. An der Kapitellkante sitzt ein Maskenkopf, der etwas nicht näher Identifizierbares - eventuell ein weiteres Opfer - verschlingt.

### **Ikonographie:**

Das Kapitell zeigt die Hölle, die jeden Sünder - stellvertretend in dem am Boden liegenden Mann zu sehen - mit ihren endlosen Qualen erwartet. Canellas/ San Vicente unterscheiden innerhalb der Dämonengruppe zwischen Cerberus, dem Dämon mit Hundekopf, und Satan, der ein Zepter vorführe.<sup>541</sup> Es ist nicht nachzuvollziehen, welche Figur sie damit meinen. Ebenso wenig überzeugt ihre Interpretation des bekleideten Mannes rechts in der Ecke als hl. Michael, der noch das Kreuz der Waage halte. Tatsächlich fällt er als einziger bekleideter Mensch in der Hölle heraus und kann wohl nicht zu den Sündern gezählt werden.

### **Interpretation der sechs Gewändekapitelle insgesamt**

Immer wieder wurde in der Literatur die Frage gestellt, ob es einen alle sechs Gewändekapitelle verbindenden Gedanken gäbe.

Lacoste und Canellas/ San Vicente<sup>542</sup> können kein Programm erkennen und verweisen lediglich auf die Verteilung eher **symbolischer Darstellungen** links im Gewände (Aufnahme der Seele in den Himmel, Reiterkampf, Kampf) und **narrativer Episoden** im rechten Gewände (Vertreibung aus dem Paradies, Flucht nach Ägypten, Höllenszene).

<sup>541</sup> Ebda., S.339.

<sup>542</sup> Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.338) benennen den Inhalt der Kapitelle vage als "el mundo de realidades escatológicas y trascendentes".



Auf den drei Kapitellen rechts seien, so Lacoste, immer **zwei Zeitmomente** dargestellt: UnGK4 der Sündenfall (angedeutet durch den Baum mit der Schlange) und die Vertreibung, UnGK5 der Traum Josephs<sup>543</sup> und die Flucht; UnGK6 der Kampf gegen Dämonen (rechte Kapitellseite) und die Höllenqualen. Die vorhergehende Handlung bedinge die folgende. Die Kapitelle auf der linken Seite bezieht Lacoste nicht in diese Interpretation ein. Man könnte Lacostes Gedanken aber um das äußere Kapitell (UnGK1) erweitern. Der Tod des Mannes und das Totenoffizium gehen der Erhebung der Seele durch die Engel zeitlich voraus.

Laut Simon sind immer zwei Kapitelle **antithetisch** aufeinander bezogen: Die Seele im Himmel (UnGK1) habe ihren Gegenpart in der Seele in der Hölle (UnGK6). Die Vertreibung aus dem Paradies wegen des Sündenfalls und die Flucht nach Ägypten seien antithetisch aufeinander bezogen. Die Familie muß fliehen, damit Jesus leben kann, um die Schuld der Menschen zu sühnen, die nach dem Sündenfall verdammt waren. Damit sei auch die Verheißung auf die Erlösung gemeint.

Simon weist darauf hin, daß nach der christlichen Exegese die Vertreibung aus dem Paradies als prophetischer Hinweis auf den Kampf zwischen Gut und Böse zu verstehen sei, der auf den Kapitellen UnGK2 und UnGK3 in Form des Reiterkampfes illustriert werde. Somit seien die Kapitelle, wenn auch nicht in einem durchgängig lesbaren Programm, doch inhaltlich verbunden. Der Reiterkampf stehe für den christlichen Kampf allgemein, gleichzeitig für den individuellen Kampf und für den spezifischen Kampf des christlichen Spaniens gegen die Mauren.<sup>544</sup> Der Kampf gegen die Mauren ist als eine Art symbolischer Psychomachia zu verstehen.

## 2. WESTFASSADE, EHEMALIGES TYMPANON - Die Anbetung der Könige (Abb.487)

**Erhaltung:** Der Stein ist nach oben dicht um die Figuren beschnitten, so daß nicht das volle Halbrund des ehemaligen Tympanons erhalten ist. Die Köpfe sind dadurch allerdings nicht beschädigt, allein der Stern links oben ist beschnitten. Eventuell folgte oberhalb des Maria überfangenden Bogens noch eine weitere Ausgestaltung der Reliefplatten. Die Oberfläche ist im Gesichtsbereich der Gottesmutter leicht, im Gesicht des Kindes stark angegriffen. Der Tympanonstein wurde direkt über dem Eingangsportal aus dem 18.Jh. in die Mauer aus großen Steinquadern eingelassen.<sup>545</sup>

**Beschr.:** Maria thront mit dem Kind auf ihrem Schoß unter einer baldachinartigen Architektur. Links stehen die drei hl. Könige, rechts sitzt Joseph. Mutter und Kind werden eingerahmt von zwei Säulen mit vegetabilen Kapitellen, die eine Bogenarchitektur mit kleinen, durch

<sup>543</sup> Lacoste (1971) interpretiert diese Szene als Traum und nicht als Ruhe auf der Flucht, die Augen des Joseph sind jedoch geöffnet.

<sup>544</sup> Simon (1980, S.253 ff.) gibt die wichtigste Literatur zu diesem Aspekt an, der immer wieder im Zusammenhang mit der romanischen Bauplastik genannt wird.

<sup>545</sup> Vgl. Kap.II.5.1.a., Anm.5.

Zwillingsfenster durchbrochenen Aufsätzen tragen. Das Bogenrund ist fein ornamentiert. Vom Bogenrund hängt ein in regelmäßige, große Falten gelegter Vorhang, der seitlich um die Säulen geschlagen ist und bis zum Boden herabfällt, so daß die Sitzenden ganz von ihm eingefast werden. Von links nähern sich, dicht hintereinander stehend, die drei hl. Könige. Alle drei stützen sich auf lange Wanderstäbe und halten kleine Gefäße in den Händen. Über dem vordersten König, der die Säule berührt, wurde der Stern in Form einer fünfblättrigen Blüte auf kreisrundem Untergrund plziert. Die Weisen sind mit flachen Kronen bekrönt und tragen über ihren langen Gewändern geschlossene Umhänge. Das Kind, dessen Kopf von einem Kreuznimbus hinterfangen wird, wendet sich den Königen mit ausgestrecktem Arm zu. In der Linken hält es ein Buch. Seine vergleichsweise langen Beine sind angewinkelt. Die frontal sitzende Gottesmutter schaut als einzige starr geradeaus. Ihr Kopf ist mit einem großen Manteltuch bedeckt, das weit auf den Schultern liegt. Sie hält mit spitzen Fingern eine Pflanze vor den Körper des Kindes. Joseph kniet rechts neben der Säule in einer ungewöhnlichen Haltung. Sein Oberkörper ist leicht nach vorn gelegt, den linken Arm stützt er auf das linke Bein, in der rechten Hand hält er einen länglichen Gegenstand, eventuell ein ausgerolltes Pergament.<sup>546</sup> Joseph ist nimbiert und hat lange offene Haare. Das Gewand zeigt einen besonders verzierten Halsausschnitt, sein Umhang legt sich weit um ihn und fällt hinter dem rechten Arm bis zum Boden herab.

### **Vergleich mit dem sog. Londoner Elfenbein (Abb.488)**

Das Relief aus Uncastillo kommt in Komposition wie in zahlreichen Details einer spanischen Elfenbeinarbeit aus der ersten Hälfte des 12.Jhs. so nahe, daß eine Kenntnis des Elfenbeins bzw. eine gemeinsame Quelle für Elfenbein und Tympanon vorauszusetzen ist.<sup>547</sup> Das ungewöhnlich große Stück Walfischbein ist auf ganzer Länge ausgestaltet.<sup>548</sup> Wie auf dem aragonesischen Relief thront Maria - hier übergroß dargestellt - unter einer Bogenarchitektur mit Vorhang. Alle Details stimmen überein: Die Bogenarchitektur mit zwei Kapitellen und zwei schlanken Säulen, der herabhängende und um die Säulen gewundene Vorhang, die ornamentale Ausgestaltung des Bogens bis hin zu den Zwillingsfenstern im architektonischen

<sup>546</sup> Dieser Teil der Skulptur ist nicht eindeutig zu erkennen. Ocon/ Rodriguez (1989, S.97) sehen in dem Gegenstand einen Taustab, auf den sich Joseph, der "klassische Begleiter" Mariens auf Epiphaniedarstellungen, stützt. Die Autoren diskutieren aber auch die andere Deutungsmöglichkeit als Schriftrolle, wodurch die Person als Prophet, eventuell Jesaja, gekennzeichnet sei (wie z.B. in Notre-Dame-du-Pré, Donzy).

<sup>547</sup> Ocón/ Rodríguez 1989 führen den Vergleich zwischen dem Relief aus Uncastillo und dem Londoner Elfenbein aus. Als weiteres Beispiel einer Epiphaniedarstellung, auf der die Könige die typischen Wanderstäbe der Pilger halten, geben sie Glasfenster aus Chartres mit demselben Motiv an. Die Autoren erklären sich die Parallelen in diesen ganz unterschiedlichen Darstellungen durch eine gemeinsame Quelle bzw. Tradition. Sie sprechen vage von karolingischen oder nach-karolingischen Arbeiten, die als Vorbilder in Frage kämen.

<sup>548</sup> Das Elfenbein befindet sich im Victoria & Albert Museum, London. Vgl. Katalog I, GF3. Goldschmidt 1914-1926, Bd.4, Nr.14; Hunt 1954; Bernis 1960; Beckwith 1966; Gaborit Chopin 1978; Estella 1984; Williamson 1986; Ocon/ Rodriguez 1989; Kat. Ausst. New York 1993, S.287-288. Datierung, Provenienz und Funktion des Elfenbeins werden sehr unterschiedlich beurteilt. Zahlreiche Hinweise sprechen jedoch für eine spanische Provenienz (vgl. die angegebene Literatur, v.a. Kat. Ausst. New York 1993, S.287). Die im folgenden ausgeführten Motivübereinstimmungen mit dem Tympanon aus Uncastillo sind ein weiterer Beweis für eine Verbindung nach Spanien.

Aufbau des Bogens. Den auf dem Elfenbeinrelief in einer Doppelturmarchitektur und einem Giebeldach mit Eule und Trompeter<sup>549</sup> fortgesetzten Architekturaufbau des Bogens könnte es in Uncastillo ebenfalls gegeben haben, da das Relief hier beschnitten worden ist. Der erhaltene Turmansatz mit den Zwillingsfenstern deutet darauf hin. Weitere Details wie der Stern, der als Blüte aufgefaßt ist, die Blume in Marias Hand sowie die Haltung, Geste und die ungewöhnlich langen Beine des Kindes lassen sich den aufgeführten Motivwiederholungen hinzufügen. Außerdem sind die Könige auf beiden Reliefs mit großen Wanderstäben ausgestattet; ein Detail, das in Zusammenhang mit der Wallfahrt nach Santiago de Compostela Beachtung gefunden hat (s.u.). Auf dem spanischen Steinrelief fehlt lediglich der Tierfries des Elfenbeins sowie Joseph als Beisitzer der Epiphanie. Die Proportionen der Akteure sind - der größeren Breite des zur Verfügung stehenden Reliefs entsprechend - ausgewogener und die Darstellung ist in die Breite gezogen.<sup>550</sup>

**Ikongraphie:** Darstellungen der Epiphanie finden sich auf den Tympana und in den Apsiden der Kirchen entlang des Pilgerwegs nach Santiago de Compostela auffallend häufig.<sup>551</sup> Die Könige als Wanderer zu zeigen und damit eine deutliche Anspielung auf die Pilgerfahrt zu geben, ist jedoch sehr selten.<sup>552</sup> Doch wird diese Bedeutungsebene auch ohne ausdrückliche Kennzeichnung durch Wanderstäbe den Königen zugeschrieben. Die Könige haben sich auf die Wanderschaft begeben, um das Kind zu suchen und ihm ihre Verehrung zu erweisen. Die Weisen, die dem Stern gefolgt waren, galten als Vorbild für die Pilger, die ihrerseits zu dem Grab des hl. Jakobus zogen. Eine Parallele wurde in dem Stern gesehen, durch den das Grab des Apostel wiederentdeckt worden war. So ist es verständlich, daß die Könige die besonderen Schutzheiligen der Pilger waren, die bei Beginn der Pilgerfahrt angerufen wurden.<sup>553</sup> Mit der Darstellung der Epiphanie ist den Pilgern ein Vorbild für die richtige Art der Anbetung gegeben.

<sup>549</sup> Einen ähnlichen architektonischen Aufbau zeigt ein Relief aus dem Kreuzgang von Santo Domingo, Silos (Der ungläubige Thomas, abgebildet in Perez de Urbel 1975, S.103). Diese Parallele wurde von einigen Autoren u.a. als Indiz für eine spanische Provenienz angesehen.

<sup>550</sup> Der Vergleich zwischen dem Relief aus Uncastillo und dem Elfenbein macht die enge Beziehung zwischen der romanischen Bauplastik und Arbeiten der Kleinkunst, speziell der Elfenbeinarbeiten, deutlich. Der Frage nach einem möglichen Einfluß der Kleinkunst auf die Monumentalskulptur Spaniens ist trotz einiger Einzeluntersuchungen bislang nicht ausreichend nachgegangen worden (vgl. Perrier 1984). In vielen Veröffentlichungen zur romanischen Bauplastik Spaniens werden Einzelbeispiele der Kleinkunst, v.a. der Leoneser Hofschule, angeführt ohne jedoch die Bezüge in einer breiter angelegten Studie zu untersuchen, vgl. Kap.II.4., Anm.2 und Kap.III.4, Anm.37.

<sup>551</sup> Vgl. Kap.II.4.2. und Kap.VI.2.

Ocón/ Rodríguez (1989, S.95) beobachten eine Zunahme der Darstellungen der Epiphanie auf Tympana und in Apsiden in dem zweiten Viertel des 12.Jhs. Die Autoren sehen eine Erklärung für das vermehrte Auftreten von Epiphaniedarstellungen in den zunehmenden Angriffen auf die Zweinaturenlehre. Darstellungen der Epiphanie erschienen in besonderem Maße geeignet, Christi Menschwerdung zu verdeutlichen: "Como Teofanía, la Adoración de los Magos presenta de modo directo ante el espectador a Dios hecho carne, lo que la convierte en una de las imágenes favoritas para simbolizar en toda su profundidad el dogma de la Doble Naturaleza." Ocón/ Rodríguez 1989 verweisen auf den möglichen Zusammenhang zwischen frühen liturgischen Dramen und Darstellungen der Epiphanie.

<sup>552</sup> Auf Darstellungen der Wanderschaft der Könige, z.B. bei ihrer Befragung des Herodes, werden sie häufiger mit Stäben als Wanderer charakterisiert.

<sup>553</sup> Ocón/ Rodríguez (1989, v.a. S.100) geben den Wortlaut der Gebete wieder, die vor Antritt der langen und gefährlichen Reise gesprochen wurden.

## Rekonstruktion des Westportals

Das bogenförmige Relief war sicher ursprünglich als Tympanon - wahrscheinlich in der Westwand Santa Marías - eingelassen. Ob weitere Teile der Westfassade ebenfalls skulptural belegt waren, läßt sich nur vermuten. Lacoste und Ocon/ Rodríguez rekonstruieren das Westportal mit der Epiphaniedarstellung als Tympanon, über dem sich ein Skulpturenfries mit Reliefs der Maiestas Domini, umgeben von den vier Wesen des Tetramorph und den Aposteln, befunden habe.<sup>554</sup> Vergleichbare Relieffriesen sind fragmentarisch in Loarre erhalten (Abb.655) und späteren Datums ähnlich in Sangüesa (Oberes Apostolado), der Santiagokirche von Carrión de los Condes (Abb.616, 617) und San Pedro in Moarves zu sehen.<sup>555</sup> Es ist auch nicht mehr zu beurteilen, ob die Apostel, wie in den spanischen Vergleichsbeispielen, von kleinen Arkaden überdacht gewesen sind. Lacoste und Ocón/ Rodríguez sehen die beiden inzwischen im Südportal eingelassenen großformatigen Reliefplatten, die einen Apostel (UnF1) und den thronenden Gottessohn (UnF2) zeigen, als Bestandteile des zu rekonstruierenden Westportals an. Die beiden stark mutilierten Flachreliefs in den Pfeilern zeigen, so die Autoren, den Löwen (UnP1) und den Adler (UnP2) des zu rekonstruierenden apokalyptischen Viergestirns.<sup>556</sup> Ob das Portal figürlich gestaltete Archivolten besessen hat, läßt sich nicht mehr sagen, ist jedoch im Vergleich mit dem Südportal und dem Portal von San Miguel, Uncastillo, wo auch ein Tympanon vorhanden ist, anzunehmen.<sup>557</sup>

## 3. DIE FENSTERKAPITELLE AUSSEN

Eines der fünf Apsidenfenster wird durch einen Anbau verdeckt (Grundriß 8). Das Fenster an der Stelle der ehemaligen Sakristei wurde mitsamt der Kapitelle (UnFeV, UnFeVI) erneuert. Alle Kapitelle der Apsidenfenster sind stark mutiliert.

### 1. Fenster

**Fenstereinfassung:** Schachbrettmuster

#### UnFel Bartzieher

**Kämpfer:** Rautenförmige Ausschnitte sind nebeneinander angeordnet. In ihnen verläuft waagerecht ein Stab, an dem oben und unten je eine kleine Kugel sitzt.

<sup>554</sup> Lacoste 1971, S.166, 171; Ocón/ Rodríguez 1989, S.96.

<sup>555</sup> Vgl. zu Loarre Kap.VI.2. und zu dieser Art des Fassadenabschlusses Kap.III.5. Lacoste gibt als Vergleichsbeispiel für ein derartig aufgebautes Portal, wenn auch später zu datieren, das Portal aus Mimizan (Landes) an.

<sup>556</sup> Der Vierbeiner (UnP1) könnte tatsächlich ein geflügelter Löwe gewesen sein, wenn auch die Flügel heute nicht mehr genau zu erkennen sind. Das Relief UnP2 ist jedoch nicht mehr als Adler zu identifizieren.

<sup>557</sup> Ocon Alonso/ Rodríguez datieren den Fries auf 1155-1170 und den Rest des Gebäudes auf 1135-1155. Da es zur Entstehungszeit des Westportals von Santa María nichts Vergleichbares in Nordspanien gegeben habe, komme Uncastillo auch hinsichtlich dieses Portaltypus mit einem Apostolado Fries eine entscheidende Vorreiter- und Vermittlerrolle zu.

In Frankreich sei der Friestypus dagegen bekannt gewesen (Poitou, Angoumois, Saintonge). In Aquitanien wird jedoch häufig nicht die Maiestas Domini, sondern der Christus der Himmelfahrt dargestellt. Vgl. Kap.III.4.

**Beschr.:** Auf jeder Kapitellseite werden zwei miteinander kämpfende Männer gezeigt. Die Männer ziehen sich gegenseitig am Bart und an den Haaren. Sie tragen lange Gewänder und machen einen Ausfallschritt aufeinander zu. Hinter ihnen rollen sich schmale Blätter zu kleinen Voluten auf.

#### **UnFell Affenwesen und zwei Männer**

**Kämpfer:** Das Motiv des Kämpfers links wird ohne die Kugeln wiederholt.

**Beschr.:** An der Kapitellkante hockt ein großes Affenwesen, das nach unten schaut. Links und rechts neben ihm stehen je ein Mann.

**2. Fenstereinfassung:** Ein feines Blattornament mit längsovalen Rankeneinfassungen wird von drei verschiedenen, sehr feinen Blattvariationen gefüllt.<sup>558</sup>

**UnFeIII** Vegetabil (moderne Kopie).

**UnFeIV** Enges Rankengeflecht (moderne Kopie)

**3. Fenstereinfassung:** Schachbrettmuster

**UnFeV** Vegetabil (moderne Kopie)

**UnFeVI** Moderne Kopie von UnIn1 (Mann in Weinranken).

**4. Fenstereinfassung:** Flechtband

**UnFeVII** Flechtwerk

**UnFeVIII** Pinienfrucht

**Fenster an der Südwand:**

**Fenstereinfassung:** Schachbrettmuster

**UnFeIX** Vegetabil (moderne Kopie?)

**UnFeX** Zwei Blattreihen übereinander

#### **4. DIE KONSOLFIGUREN ÜBER DER APSIS**

Nur die Konsolen über der Apsis sind figürlich skulpiert, die Konsolen entlang des Langhauses sind nicht bearbeitet.

**UnKo1 Akrobat**

**Beschr.:** Ein junger Akrobat wirft sich mit Kopf und Händen nach unten in die Brücke. Sein Oberkörper ist nackt (?).

<sup>558</sup> Das Ornament entspricht der Tympanoneinfassung des ehemaligen Portals von San Miguel, Uncastillo (Abb.508).

### **UnKo2 Schnecke**

**Beschr.:** Eine verzierte Schnecke, deren zweigeteilte Enden sich aufrollen, belegt den Konsolstein.

### **UnKo3 Akrobat**

Ein Akrobat mit Vollbart und seitlich gezwirbelten Schnurrbarthaaren wirft die Beine von hinten nach vorn, bis die Füße auf dem Kopf stehen und er seine Fußgelenke mit beiden Händen festhalten kann.

### **UnKo4 Zwei Akrobaten oder eine Kampfszene (?)**

**Erhaltung:** Der Oberkörper und Kopf des linken Mannes links fehlen, wodurch die Identifizierung der Skulptur erschwert wird.

**Beschr.:** Ein Mann ist kopfüber gefallen bzw. wirft sich kopfüber und stützt sich auf seine Unterarme. Mit der rechten Hand hält er das Bein seines Gegners bzw. Partners, der daneben steht und den vorn über gebeugten Mann am Schopf gepackt hat.<sup>559</sup>

### **UnKo5 Mann reißt seinen Mund auseinander**

### **UnKo6 Grotesker Kopf**

**Beschr.:** Ein männlicher, grotesker Kopf mit einer Kappe und Vollbart hat den Mund wie in einem Schrei weit geöffnet und hält seinen Bart, der auffallend lange Schnurrbarthaare hat.

### **UnKo7 Tierkopf**

**Beschr.:** Der Konsolstein zeigt einen löwenähnlichen Tierkopf, dessen Brust dicht mit einem Löckchenfell bedeckt ist.

### **UnKo8 Liebespaar (Mönch und Frau)**

**Beschr.:** Eine Frau sitzt rittlings auf dem Schoß eines Mannes, der durch eine Tonsur als Mönch gekennzeichnet ist. Sie umarmt ihn und küßt seine Wange. Er umfaßt ihre Taille. Von unten kommt ein drachenartiges Wesen und beißt den Mönch - als Strafe für derart lasterhaftes Verhalten - in sein Hinterteil, das unter dem angehobenen Rock gut zu sehen ist, oder in die Genitalien. Der Frau ergeht es nicht besser, denn ihr beißt eine Riesenschlange, die sich hinter ihrem Rücken emporwindet, in den Kopf.

**Ikonographie:** Die beiden machen sich der Sünde der Luxuria schuldig. Qualen durch Schlangen, Kröten und anderes Getier gehört zu den klassischen Bestrafungen der Luxuria, die zumeist als nackte Frau dargestellt wird, in deren Brüste und Geschlechtsteile ebensolche Reptilien beißen. Vgl. Katalog I, AV10, LZ5.<sup>560</sup>

<sup>559</sup> Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.336) bezeichnen die vorgebeugte Person als Frau.

<sup>560</sup> So auch Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.336.

### **UnKo9 Sich umarmendes Paar**

**Erhaltung:** Der Oberkörper der Person rechts fehlt.

**Beschr.:** Zwei Personen, ein Mann und eine Frau (?), stehen sich gegenüber. Die Person rechts greift das Kinn ihres Gegenüber, der sie vermutlich umfaßte.

Bei dem schlechten Erhaltungszustand ist nicht mehr mit Sicherheit zu sagen, ob es sich um die von dem Fensterkapitell (UnFel) bekannten Bartzieher handelt oder um ein sich umarmendes Liebespaar.<sup>561</sup>

### **UnKo10 Liebespaar (Mann auf Schemel)**

Ein Mann sitzt nach links gerichtet auf einem Schemel. Auf seinem Schoß liegt eine Frau. Der Mann hat die Rechte erhoben, mit der Linken stützt er seine Partnerin, deren Kopf in seinem Schoß liegt.<sup>562</sup>

### **UnKo11 Ringkampf oder Umarmung (?)**

**Erhaltung:** Arme und Kopf der Person rechts fehlen.

**Beschr.:** Zwei Personen stehen eng umschlungen nebeneinander bzw. die Person rechts sitzt rittlings auf dem Partner, der ihre Taille umfaßt. Es könnte sowohl ein Ringkampf als auch eine Liebesszene sein.<sup>563</sup> Vgl. UnIn5.

### **UnKo12 Gigaspieler (Abb.484)**

Ein Mann spielt eine Giga, die auf seiner linken Schulter liegt. Mit der rechten Hand führt er den Bogen.<sup>564</sup> Sein rechtes Bein liegt auf dem linken Knie. Der bärtige Musiker hat den Mund geöffnet. Er trägt einen besonders reich verzierten Umhang, der über dem hochgelegten Bein liegt und an den Seiten herabfällt. Seine Schuhe haben eine besonders lange Spitze.

Der Musiker ist durch seine reiche Kleidung und die übertrieben langen Schnabelschuhe als besonders modisch gekleidet charakterisiert, wodurch sein ausgesprochen weltliches Auftreten verdeutlicht wird.

Vgl. den Musiker auf dem Langhauskapitell, der der Zwillingbruder von diesem Gigaspieler sein könnte.

<sup>561</sup> So Canellas/ San Vicente, 1979, Zodiaque, Bd.4, S.336.

<sup>562</sup> Vgl. Canellas/ San Vicente, S.336: Der rechte Arm des Mannes ist erhoben, mit der Linken stützt er die Frau, indem er ihren rechten Arm greift. Sie legt ihren Kopf auf die Knie des Mannes.

<sup>563</sup> Nach Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.336) handelt es sich aufgrund der gleichen Kleidung der beiden um zwei Männer, die sich zärtlich umarmen. Die Darstellung erinnert die Autoren an das sich umarmende Paar aus Souillac. Ebenso wie dort sei einer der Männer aus Uncastillo bärtig und habe einen verträumten Gesichtsausdruck.

<sup>564</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.77.

**UnKo13 Tänzerinnen (Abb.493)**

Zwei Tänzerinnen stehen Rücken an Rücken, die Hände in die Taille gestützt, nebeneinander. Sie haben lange offene Haare und tragen gegürtete Kleider mit besonders langen Ärmeln, die bis zum Boden reichen.<sup>565</sup>

**UnKo14 Harfinist (?)**

Ein am Konsolstein hockender Mann spielt eine Art Harfe (? arpa-salterio), die er auf sein linkes Knie stützt.<sup>566</sup> Er hat einen Vollbart und kurze Haare. Vgl. UnAvl12.

**UnKo15 Kugel-Blatt**

**UnKo16 Tierkopf** Die Schnauze ist abgebrochen.

**UnKo17 Tierkopf** mit Hörnern

**UnKo18** Bis auf einen Stumpf abgebrochen

**UnKo19 Katzenartiges Tier****Ikonographie der Konsolfiguren**

Die Konsolfiguren nehmen den v.a. in der äußeren Archivolte des Südportals eingeführten Themenkreis der Akrobaten, Musiker und Tänzerinnen sowie der Grotesken auf und erweitern das Spektrum um originelle Darstellungen sexueller Ausschweifungen. Einige Skulpturen ähneln ihren Partnern aus den Archivolten so sehr, daß man die Figuren ohne weiteres austauschen könnte. Die Konsolfiguren sind besonders sorgfältig ausgestaltet und um phantasievolle Details bereichert, wie z.B. in der Szene mit dem Mönch und der Frau zu sehen.

**5. DIE KAPITELLE IM INNERN****a. Kapitelle des Südportals innen****UnIn1 Mann in Weinblättern (Abb.491)**

**Beschr.:** An der Kapitellkante sitzt ein Mann inmitten von Weintrauben und Blättern. Die Linke liegt auf seinem Gürtel, die Rechte greift eine Traube.

Obwohl die Figur in Kleidung (Schnabelschuhe, Manschetten) und Physiognomie den anderen Skulpturen entspricht, lassen der scharfe, exakte Steinschnitt und die Farbigkeit des Steins

<sup>565</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar (1993, S.78) sprechen von Tänzerinnen, die im Unterschied zu den Tänzerinnen der Archivolten (UnAvl9), die laut Calahorra noch auf den Tanzbeginn warten, bereits im Tanz begriffen sind. Diese Unterscheidung ist nicht überzeugend, da beide Paare in derselben Haltung dargestellt werden.

<sup>566</sup> Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.76.



Zweifel an der Echtheit dieser Skulptur aufkommen. Eventuell handelt es sich um eine moderne Nachbildung.<sup>567</sup> Der **Kämpfer** verstärkt diesen Eindruck noch.

### **UnIn2 Dämonenkampf (Abb.492)**

**Beschr.:** Ein stehender Mann hat sein Schwert in der Rechten erhoben, um einem Dämonenwesen mit Vogelkopf und sehnigem Körper im nächsten Moment den Kopf abzuschlagen. In der Linken hält er die Schwertscheide (?). Das Dämonenwesen hat den Oberkörper weit nach vorn gebeugt. Auf seinem Hinterteil sitzt ein kleinerer Dämon mit Krallenfüßen, der die Arme des großen Dämons hinter dessen Rücken gepackt hat und ihm so jede Möglichkeit zur Gegenwehr nimmt. Hinter dem Mann wächst eine dicke Volute.

Der Mann weist alle Stilmerkmale der übrigen Skulpturen Santa Mariás auf, aber wirkt aufgrund des exakten Steinschnittes und der scharfen Konturen wie eine moderne Kopie.<sup>568</sup>

### **b. Kapitelle im Langhaus**

Im folgenden werden nur die figürlich gestalteten Kapitelle aufgeführt, die für den Vergleich mit der Stilgruppe D (s. Kap.II.5) von Bedeutung sind. Für die Beschreibung der **vegetabilen Kapitelle** sei auf Lacoste (1971, v.a. S.153) verwiesen.

### **UnIn3 Geigenspieler, Tänzerin, Akrobat (Abb.485, 489)**

**Beschr.:** An der linken Kante sitzt ein Giga-Spieler.<sup>569</sup> Das detailliert wiedergegebene Instrument liegt auf seiner linken Schulter, in der rechten Hand hält er den Bogen (z.T. abgebrochen). Der Musiker hat den Mund singend (?) weit aufgerissen und starrt vom Kapitell. In der Kapitellmitte steht eine Frau, die sich nach rechts zu einem Mann beugt, der an der rechten Kapitellkante plziert ist, um ihn zu stützen oder selber zu tanzen. Der Mann hat seinen Körper in eine unglaubliche Verdrehung geworfen, so daß er in der Mitte auseinander zu bersten droht. Der Kopf schaut frontal vom Kapitell, die Hände greifen den Kapitellring, Beine und Hinterteil sind über die Schultern geworfen, so daß der Oberkörper von dem Hinterteil verdeckt wird, der Kopf zwischen den Beinen hindurchschaut und die Füße an der Wand lehnen. Auffällig sind die großen Manschetten an seinen Handgelenken. Auf dem Kopf trägt der Akrobat eine große Zipfelmütze, die - an der Kapitellkante, die üblicherweise einer Volute

<sup>567</sup> Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.343) betrachten die beiden Kapitelle dagegen als originale.

<sup>568</sup> Canellas/ San Vicente (1979, Zodiaque, Bd.4, S.343) sind in ihrer Beschreibung nicht genau, wenn sie von zwei Vogelwesen sprechen, von denen das eine dem anderen gerade den Kopf abschlägt. Sie sehen in dem Kapitell eine Allegorie vom Sieg des Guten über das Böse, wundern sich dann aber darüber, daß die beiden moralischen Prinzipien zur Hälfte eine Vogelgestalt haben. Abbad Ríos (1954, S.97) benennt die Szene als Opferung des Isaak, da er offenbar den Dämonencharakter der Figuren nicht erkannt hat.

<sup>569</sup> Vgl. Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993.

vorbehalten ist - in einer Kugel endet. Über ihm und rechts über den Beinen belegt eine Maske, aus deren Mund Blätter wachsen, den verbleibenden Raum.<sup>570</sup>

#### **UnIn4 Löwenreiter und Reiter (Abb.490)**

**Kämpfer:** Nach unten hängende, fünffach aufgefächerte Blätter

**Beschr.:** An der linken Kante befindet sich ein Mann, der auf einem Löwen in Schrittstellung sitzt und diesem den Mund auseinander reißt. Er hat einen zweigeteilten Vollbart und trägt einen weit nach hinten aufwehenden Umhang. Rechts kommt ein Reiter zu Pferd auf die Kapitellmitte zu. Er schaut in einer ungewöhnlichen Reitposition hinter dem Pferd hervor, als ob er nicht reiten, sondern hinter dem Tier stehen würde. Zwei große, schlichte Blätter bilden den Hintergrund der beiden Reiter.

Vorgeblendete Arkaden mit 14 z.T. vegetabil, z.T. figürlich gestalteten Kapitellen gliedern die Innenwand der Apsis.<sup>571</sup> Unter den figürlichen Darstellungen finden sich noch einmal ein Löwenreiter, der dem Tier das Maul auseinander reißt (vgl. UnIn29, UnAvI4).

#### **UnIn5 Vielfigurige Szene, Kampfszene (?, Abb.494)**

**Kämpfer:** Schachbrettmuster

**Beschr.:** Auf dem Kapitell tummeln sich mindestens acht Figuren. Die Schmalseiten sind aufgrund der Anbringung und der Lichtverhältnisse nicht in ganzer Breite zu sehen. An der linken Kante haben zwei Männer, ein bärtiger und einer ohne Bart, die Arme wie im Ringkampf unter den Achseln und über die Schultern umeinander gelegt und machen einen weiten Ausfallschritt aufeinander zu. Es ist nicht genau zu erkennen, ob der mittlere Mann mit zweigeteiltem Bart den bärtigen Ringer an seinem Rock zurückhalten möchte. Sie tragen knöchellange, weite Röcke. Drei Männer und ein Kind, auf der Längsseite, schauen dem Ringkampf zu. Ein Mann legt seine Hand auf den Kopf des Kindes. An der rechten Kapitellkante umarmen sich ein Mann mit Lendenschurz oder kurzem Rock und eine Frau (?). Die Umarmung sieht hier eher freundschaftlich aus, da sie die Hände in den Nacken des anderen legen und von dem Kapitell herunterschauen.

**Ikongraphie:** Nach den Angaben in der Literatur befindet sich auf der in der heutigen Anbringung nicht sichtbaren Seite ein weiteres Paar. Laut **Surchamp** wird auf der linken Schmalseite ein Kinderspiel (?) gezeigt, auf der rechten Schmalseite dagegen ein Liebeskampf zwischen einem Mann, der fest eine Frau umarmt, die mit reichen Gewändern mit langen Ärmeln bekleidet ist.<sup>572</sup> Links findet ein gewalttätiger Kampf statt, zwei Männer und ein Kind versuchen den ältesten Kämpfer zurückzuhalten.<sup>573</sup>

<sup>570</sup> Vgl. Lacoste 1971, S.154; Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, S.344; Calahorra/ Lacasta/ Zaldívar 1993, S.79.

<sup>571</sup> S. die Sicht in das Apsidenrund in Canellas/ San Vicente 1979, Zodiaque, Bd.4, Abb.139.

<sup>572</sup> Surchamp 1970 (Zodiaque, B.83), S.13.

<sup>573</sup> Surchamp verweist auf den Vergleich mit den Skulpturen des Trumeaupfeilers von Souillac.

Für **Canellas/ San Vicente** sind die Szenen nicht unbedingt Kampfszenen, sie geben jedoch keine abschließende Interpretation. Auch **Lacoste** (1971, S.154) meint, die Ikonographie dieses Kampfkapitells sei keineswegs eindeutig. Drei Paare umarmen sich vor einer Zuschauergruppe, unter der sich ein Kind befindet. Von León bis Poitiers finde man, so Lacoste weiter, häufig das Thema des Kampfes aber hier scheint es keiner dieser ernsten Kämpfe zu sein. Hier handele es sich eher um eine Parodie oder eine Vorführung eines Kampfes. Die Anwesenheit eines Publikums spräche dafür. Auf der linken Schmalseite werden ein Mann und eine Frau, an ihren langen Zöpfen zu erkennen, gezeigt, die sich an den Schultern fassen und in einer Art Tanzhaltung verharren. Das Tanzmotiv bestätige die Vermutung, daß es sich um Vorführungen und keine Kampfszenen handele.

### **UnIn6 Tod und Bestrafung des Geizigen (Abb.461)**

**Kämpfer:** Eine profilierte Bogenreihe, die mit einer Punktreihe nach unten abschließt, belegt den Kämpfer.

**Beschr.:** Auch diesen Kapitellkörper belegen zahlreiche Figuren, die so dicht gedrängt sind, daß sie nur mit Mühe auseinander zu halten sind.

An der linken Schmalseite sitzt ein Mann mit einer zweispitzigen Kappe unter einer Bogenarchitektur. Von seinem Hals hängt ein großer, schwerer Beutel, den er festhält. An der Kante steht ein bartloser junger Mann, der über seiner Schulter einen großen Fisch trägt. Die Langseite des Kapitells zeigt ein wildes Höllenszenarium: zwei Dämonen mit Hundeköpfen und sehnigem Leib quälen eine im Feuer bratende Sünderin bzw. einen Sünder. Der (oder die) Sünder(in) stützt den Kopf in die rechte Hand und schaut wie scheinbar unbeteiligt geradeaus. Eines der Teufelswesen mit langem Flammenhaar und doppelter Zunge stößt seinem Opfer eine Art Forke in die Rippen, der andere facht mit einem Blasebalg das Feuer an, das in schlangenartigen Flammen empor lodert. Rechts daneben, von den anderen abgewandt, folgt ein weiterer Dämon mit Raubtierschnabel und Schuppenrock. Er stopft einer Löwenmaske an der rechten Kante etwas in den Mund. Die rechte Schmalseite des Kapitells ist nicht zu erkennen. Nach Canellas/ San Vicente wird hier ein sterbender Mann auf einem Bett liegend gezeigt, hinter dem seine Frau steht.<sup>574</sup> Aus dem Mund des Toten entsteigt die Seele, die ein Dämon sogleich mit einer Forke in einen zweiten Höllenrachen zieht.

**Ikonographie:** Das Kapitell zeigt den Geizigen, seinen Tod und die ihn erwartenden Höllenstrafen in Bezug auf das Gleichnis vom armen Lazarus und dem reichen Mann (Lk 16,19ff.).<sup>575</sup> Unklar ist die Bedeutung des Fischträgers.<sup>576</sup> Das seltene Motiv bezieht sich wahrscheinlich auf die Sünden der Habgier und der Genußsucht, der Gefräßigkeit, die der

<sup>574</sup> Ebenso Lacoste 1971, S.154. Auf der linken Schmalseite belauere bereits ein Dämon den Mann.

<sup>575</sup> Ein Kapitell aus Sainte-Madeleine, Vézelay zeigt auf ähnliche Weise dasselbe Motiv. Auch hier betrauert die Frau den auf dem Sterbebett liegenden Mann, dessen Seele bereits von Dämonen empfangen wird, um in der Hölle die gerechte Strafe zu bekommen.

<sup>576</sup> Die vergleichbaren Fischträger auf den Archivolten von Sainte-Marie in Oloron sind, entgegen dem ersten Anschein, vermutlich keine Deutungshilfe, da sie im Zusammenhang mit Tätigkeiten des alltäglichen Lebens stehen.

Geizige u.a. symbolisiert.<sup>577</sup> Der große Löwenkopf rechts in der Ecke steht vermutlich für den Höllenrachen, in den die Verdammten geschoben werden.<sup>578</sup>

Sicher stecken in dem Kapitell aus Uncastillo noch bislang unbekannte Bedeutungsebenen und Details, die es zu entschlüsseln gilt, vgl. Durliat 1971, S.54. Die Skulptur ist ein Beispiel für die enge inhaltliche Verknüpfung des Motivs der Avaritia mit dem Gleichnis vom armen Lazarus und vom reichen Prasser (Lk 16, 19ff.), dann bildet die Bestrafung der Avaritia einen Teil der Illustration des Gleichnisses (vgl. LCI 1994, Bd.3, Sp.18). "Beides sind Attacken gegen die mangelnde Hilfsbereitschaft und das Festhalten am Geld angesichts Bedürftiger. Die Ansprache gilt dem Sünder, der auf seinen Besitztümern verharrt." (Bredekamp 1988/89, S.250); vgl. die Buchtwände der Abteikirche von Moissac, auf denen das Gleichnis vom reichen Mann neben der Luxuria und der Avaritia dargestellt wird, die wohl als die Hauptthemen der Skulptur v.a. des 11.Jhs., aber auch des 12.Jhs. bezeichnet werden können.

---

<sup>577</sup> So bezeichnen Canellas/ San Vicente (1979, Bd.4, S.344) den Fischträger als "glotón o ladrón". Cuadrado Lorenzo (1993, S.232) zufolge wird die Gula der Avaritia, in dem Mann mit dem Beutel versinnbildlicht (vgl. Katalog I, IAc), beigegeben. Durliat (1971, S.54) verweist auf ein Kapitell aus La Graulière (Corrèze), das ebenfalls den Tod des Reichen thematisiert. Auch hier taucht ein Mann mit einem großen Fisch auf den Schultern auf. Durliat spricht vage von "der Versuchung des Reichen".

<sup>578</sup> Vgl. die Höllenszene auf einem Gewändekapitell Santa Marías, Uncastillo, Abb.459.